anxa
86-B
11121

GOTISCHE BILDWERKE DER KATHEDRALE VON LAUSANNE.

EIN BEITRAG ZUR KENNTNIS FRANZÖSISCHER PROVINZIALKUNST DES XIII. JAHRHUNDERTS

VON

EMMA MARIA BLASER.

BENNO SCHWABE & Co., VERLAG, BASEL
1918.

GOTISCHE BILDWERKE DER KATHEDRALE VON LAUSANNE.

EIN BEITRAG ZUR KENNTNIS FRANZÖSISCHER PROVINZIALKUNST DES XIII. JAHRHUNDERTS

VON

EMMA MARIA BLASER.

BENNO SCHWABE & Co., VERLAG, BASEL
1918.

Inhalt:

Seite

Zur Baugeschichte 5

Die Bildwerke 22

I. Ikonographisches 31

II. Stilistisches 58

Anmerkungen 103

Literatur 111

Verzeichnis der Tafeln 115

Zur Baugeschichte.

Eine eingehende Beschäftigung mit all den Fragen, die sich an die Geschichte des Kathedralbaues von Lausanne knüpfen, würde außerhalb des Rahmens dieser Arbeit liegen. Sie wäre freilich interessant genug und würde eine wirkliche Lücke ausfüllen; denn eine zusammenfassende und erschöpfende wissenschaftliche Darstellung des Baues und seiner Geschichte ist noch nicht geschrieben. Was bis jetzt an Arbeiten über den Stoff vorliegt, sind, zwar zum Teil sehr wertvolle, aus der Feder hervorragender Fachmänner stammende Abhandlungen, die aber in wenigen großen Zügen das Thema erledigen oder sich mit besonders interessanten Einzelfragen befassen.[1])

Dieses einleitende Kapitel will lediglich die wichtigsten Momente aus der Geschichte unserer Kathedrale in Erinnerung rufen und zugleich der Frage nach den Vorbildern, für die eine gründliche Untersuchung noch fehlt, einige Aufmerksamkeit widmen.

Als zu Ende des VI. Jahrhunderts der heilige Marius den neugegründeten Bischofsstuhl von Lausanne bestieg,[2]) fand er ohne Zweifel eine mit bürgerlichen und kirchlichen Einrichtungen wohl versehene Stadt vor, eine Stadt, die ihre Kirche und die zu deren Dienst bestimmte Geistlichkeit besaß. Die Vermutung, daß diese Kirche damals schon unter dem be-

sonderen Schutze Unserer Lieben Frau gestanden habe oder wenigstens schon vom ersten Bischof ihr geweiht worden sei, hat viel Wahrscheinlichkeit für sich, denn Marienkirchen waren zu jener Zeit nichts Seltenes in der Gegend. Es ist urkundlich bezeugt, daß die Kirche von Basuges, dem heutigen Saint-Prex, ferner die von Baulmes (am Fuße des Jura) Maria als Schutzpatronin verehrten,[3]) und als der Bischof Marius auf eigenem Grund und Boden zugleich mit der Stadt Payerne die dortige Kirche erbaute, da weihte er beide der Muttergottes.[4])

Die erste ausdrückliche Erwähnung der Kirche Notre-Dame zu Lausanne findet sich in einer Schenkungsurkunde aus dem IX. Jahrhundert. Im Jahre 814 nämlich vergabte Kaiser Ludwig der Fromme verschiedene seiner Grundstücke der Mutterkirche der heiligen Maria von Lausanne — ad matrem ecclesie sancte marie lousonne.[5]) Der Ausdruck kehrt in derselben Urkunde wieder mit dem Zusatze „welcher der Bischof Fredarius vorsteht".[6]) Kein Zweifel also: die bischöfliche Kathedrale und die Kirche Unserer Lieben Frau sind identisch. Von nun an mehren sich die urkundlichen Zeugnisse ihres Bestehens.

Über Anlage und Gestalt dieser frühen Kirche wissen wir nichts; wir können nur vermuten, daß sie sich auf der nämlichen Stelle erhob, auf der die Kathedrale heute steht. Eine baugeschichtliche Angabe besitzen wir erst für die Zeit um das Jahr 1000. Heinrich I. von Burgund, Neffe der Kaiserin Adelheid, der den bischöflichen Stuhl von 985—1019 innehatte, wird vom Chartular ausdrücklich als Erbauer, das heißt natürlich Wiedererbauer der Kathedrale und der Kirchen von Lausanne überhaupt bezeichnet.[7]) Von diesem romanischen

Bau ist uns nichts erhalten. Sei es, daß er einer Feuersbrunst zum Opfer fiel, sei es, daß er als zu klein oder sonstwie untauglich empfunden wurde, er mußte in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts einer vollständig neuen Anlage Platz machen, der frühgotischen Kathedrale, die durch Unbilden mannigfacher Art hindurch bis auf uns gekommen ist.

Vier Bauperioden sind es, die man an ihr unterscheidet[8]). Die erste, aus der nur die Umfassungsmauer des Chorumgangs samt dessen Gewölben und die Nordfassade des Querschiffes erhalten sind, fällt in das Ende des XII. Jahrhunderts. Die zweite umfaßt die übrige Osthälfte des Baues bis zum dritten Joch (vom Narthex an gerechnet); ihr gehört auch der Südeingang mit seiner Vorhalle an. Sie ist der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts zuzuweisen. Die dritte Periode, die vom dritten Viertel des XIII. Jahrhunderts umspannt wird, begreift den ganzen Rest mit Ausnahme des Westportales und einiger unwesentlicher Zutaten, die ein Werk des beginnenden XVI. Jahrhunderts sind.

In den Jahren 1219 und 1235 hatte die Kathedrale unter Feuerschaden zu leiden. Die zweite der beiden Katastrophen war jedenfalls bedeutender; aber eine vollständige Zerstörung, wie das Chartular unter dem Eindruck des Ereignisses sie darstellt, kann auch damals nicht erfolgt sein. Im wesentlichen waren es wohl nur das Dachwerk, die Türme und das Kirchenmobiliar, die dem Feuer zum Opfer fielen[9]).

Am 20. Oktober 1275 fand unter grossen Festlichkeiten die Weihe der Kathedrale statt. Papst Gregor X. selbst war es, der, auf seiner Rückreise vom Konzil zu Lyon, den feierlichen Akt vollzog in Gegenwart einer zahlreichen glänzen-

den Versammlung, an deren Spitze sich Kaiser Rudolf von Habsburg mit seiner großen Familie befand.
Es ist wohl anzunehmen, daß die Arbeiten an der Kathedrale damals in der Hauptsache beendigt waren. Das XIV. und XV. Jahrhundert haben an ihrer Gestalt kaum etwas verändert. Dann aber kam eine Zeit, die das Bedürfnis empfand, den Bau durch dekorative Zutaten zu »verschönern«. Es sollte namentlich der strenge, schmucklose Westeingang in ein Paradestück modernen Geschmackes umgewandelt werden. Der Bischof Aymon von Montfalcon wollte die Kosten des Werkes auf sich nehmen. Das war zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. So wurde die wunderschöne offene Narthexanlage des XIII. Jahrhunderts nach der Straße zu durch eine Kulisse im Flammenstil geschlossen. Die Spätgotik feierte hier noch einen Triumph, als sie im benachbarten Frankreich vor den Formen der eindringenden Renaissance bereits den Rückzug hatte antreten müssen. Um 1517 waren nach langem Hin und Her die Arbeiten endlich in Angriff genommen; sie wurden nach dem gleich darauf erfolgten Tode Aymons von seinem Neffen und Nachfolger im Amt, Sebastian von Montfalcon, fortgeführt.
Jedoch den Bestrebungen für Ausschmückung und Instandsetzung der Kathedrale setzten die Berner ein jähes Ende, als sie im März 1536 als Sieger in Lausanne einzogen. Sebastian von Montfalcon war vor ihnen geflohen. Sechs Monate nach ihrem Einzug wurde der reformierte Glaube mit Gewalt im Untertanenlande eingeführt. Die Kathedrale und weithin berühmte Wallfahrtskirche Notre-Dame von Lausanne ging ihrer hohen Schutzpatronin verlustig und wurde dem protestanti-

schen Gottesdienst übergeben. Dem Eifer einiger Reformatoren fielen hier ein paar Hände und dort ein Kopf zum Opfer. Aber er gab sich bald zufrieden. Am schlimmsten erging es der tronenden Muttergottes im Narthex, der huldvollen Herrin des Heiligtums und der Stadt. Doch obgleich mit Gewalt aus ihrem Besitz vertrieben, lebte sie in der Erinnerung des waadtländischen Volkes lange Zeit fort[10]).

Unter der bernischen Herrschaft wurden zu wiederholten Malen Ausbesserungen vorgenommen, namentlich am großen Turm. Als aber 1766 sich die Notwendigkeit erwies, eine grössere Summe — mindestens 15,000 Pfund — für die Erhaltung der Kathedrale zu opfern, da beschäftigten sich die Exzellenzen von Bern im Ernst mit dem Gedanken, den altehrwürdigen Bau, das größtangelegte und stolzeste kirchliche Denkmal der Schweiz, niederzureißen und eine kleinere Kirche an dessen Stelle zu setzen. Einzig der Beweis, daß die Kosten des Niederreißens und des Neubaues doppelt so groß sein würden als die einer Restauration der Kathedrale, konnte sie dazu bewegen die notwendigen Arbeiten ausführen zu lassen[11]).

Um die Mitte des XIX. Jahrhunderts zeigte es sich, daß eine ganz gründliche Restauration nötig war, wollte man es nicht zum Einsturz der Kathedrale kommen lassen. Es gelang, Viollet-le-Duc für die Sache zu interessieren, so daß 1873 die Arbeiten unter seiner eigenen Leitung in Angriff genommen werden konnten. Sie veränderten das Gesicht des Baues namentlich dadurch, daß der achteckige Aufsatz des Vierungsturmes abgetragen und ein mächtiger hoher Helm unmittelbar auf den etwas erhöhten Turm aufgesetzt wurde.

Die Restauration läßt hinsichtlich der Gründlichkeit und strengen Durchführung der Stileinheit nichts zu wünchen übrig. Gerade dadurch aber hat die Kathedrale an malerischem Reiz viel eingebüßt, denn leider ist den restaurierten Teilen eine nüchterne, unerfreuliche Wirkung nicht abzusprechen.

* * *

Auf die enge Verwandschaft des Grundrisses von Notre-Dame zu Lausanne mit dem der Kathedrale von Langres ist wiederholt hingewiesen worden. Sie besteht namentlich in der östlichen Hälfte des Baues. Hier wie dort ist dem dreischiffigen Langhaus das Querschiff vorgelagert, das nur mit einem Joch über die Längsseite der Kirche hinausragt, daran anschließend der Chor, einjochig, und dann das Chorpolygon mit Umgang, aus dem eine einzige halbrunde Kapelle in der Mittelaxe heraustritt. Die Türme, die sich in Lausanne östlich an das Querhaus anlehnen, während Langres hier nur je eine halbrunde Apsis als Erweiterung des Querschiffes aufweist, waren sehr wahrscheinlich im ursprünglichen Entwurf nicht vorgesehen, sind vielmehr erst im XIII. Jahrhundert hinzugekommen[12]). Die Übereinstimmung der beiden Grundrisse ist somit eine weitgehende, zumal auch die Größenverhältnisse nahezu dieselben sind.

Wie der Grundriß weisen auch die Zierglieder dieser ältesten Bauteile auf den Zusammenhang mit Burgund hin. Es finden

sich im Chorumgang kannelierte Pilaster, wie sie in burgundischen Kirchen des XII. Jahrhunderts gang und gäbe sind. Burgundische Einflüsse begegnen ebenfalls in den beiden Bauperioden des XIII. Jahrhunderts; aber sie sind nicht mehr alleinherrschend. Schon im Jahre 1856 hat Alfred Ramé darauf hingewiesen[13]), wie auffallend einzelne Teile der Kathedralen von Laon und Lausanne miteinander übereinstimmen. Viollet-le-Duc[14]) findet eine solche Übereinstimmung nur in den Kapellen im ersten Stockwerk der östlichen Türme, die nach dem Querschiff hin offen sind[15]). Camille Enlart[16]) betrachtet die Kathedrale als dem reinsten burgundischen Stil angehörend[17]). In Wirklichkeit verhält es sich so, daß in jenen Teilen des Baues, die dem XIII. Jahrhundert angehören, neben dem burgundischen Einfluß ein nordfranzösischer einhergeht, der aus der Bauhütte von Laon stammt. Aus dieser Hütte ist indessen nicht nur die Kathedrale der Stadt, sondern auch die Kirche Saint-Yved[18]) im benachbarten Braisne hervorgegangen. Im Grundriß ohne irgend welche Verwandschaft, im Aufbau verschieden, zeigen die beiden Denkmäler, die turmreiche stolze Kathedrale und die bescheidenere Abteikirche in den einzelnen Baugliedern die nämlichen Formen. Kein Zweifel, daß hier wie dort dieselben Hände am Werke waren.

Gerade in Einzelheiten nun stimmt auch Lausanne mit jenen beiden Denkmälern überein. Am auffallendsten tritt die Verwandschaft in den Profilen und Gesimsen zu Tage. Sie erstreckt sich aber auch auf ganze Bauglieder. So schließt sich das Triforium von Lausanne unmittelbar den Triforien von Laon und Saint-Yved zu Braisne an, während es zu den burgun-

dischen, z. B. dem von Notre-Dame in Dijon keinerlei Beziehungen zeigt[19]). Die besondere Anlage der östlich an das Querschiff sich anschließenden Türme mit Kapellen in Triforiumshöhe hat Lausanne mit Laon gemein. Vierungstürme finden sich zwar auch in Burgund, aber wie viel näher steht der von Lausanne dem entsprechenden Bauteil in Laon und Saint-Yved zu Braisne als dem ungewöhnlich schlank gehaltenen Vierungsturm von Notre-Dame zu Dijon mit seinen die Stelle der Widerlager einnehmenden runden Ecktürmchen. Die Übereinstimmung ist hier gerade zwischen Saint-Yved und Lausanne eine weitgehende, indem hier wie dort der Vierungsturm ursprünglich in ein Achteck überging, auf dem erst der Helm saß[20]). Der Lausanner Vierungsturm ist in Aufbau und Gliederung dem von Laon und von Braisne sehr ähnlich, nur erhebt er sich nicht so frei über das Dachwerk, sondern sitzt etwas eingekeilt zwischen Langhaus und Querschiff. Auch der südliche Fassadenturm, der allein zum Abschluß gelangt ist, während sein Gegenstück nicht über die untersten Stockwerke hinauskam, steht zweifellos mit Laon in Beziehung, dem er das Vorbild der über Eck gestellten Treppentürmchen verdankt. Im übrigen ist die Durchbildung des Turmes selbständig gestaltet.

Eine solche Reihe von Uebereinstimmungen ist bedeutungsvoll; sie läßt auf direkte Beziehungen zwischen den beiden Denkmälern schließen. Aber wenngleich dieser nordfranzösische Einschlag sich deutlich geltend macht und den Auffassungen gegenüber, die in unserer Kathedrale ausschließlich burgundische Einflüsse erkennen wollen, betont werden muß, so soll doch gleich gesagt sein, daß das burgundische Element

beim Bau der Kathedrale nichtsdestoweniger eine große, ja die führende Rolle gespielt hat. Einmal gibt es sich kund im ganzen Charakter des Baues, der, obgleich in der Hauptsache dem XIII. Jahrhundert angehörend, in der Gesamtanlage wie in der Einzelform das knappe, herbe und doch anmutvolle Wesen der Frühgotik verkörpert. Dies Festhalten an frühen Formen zu einer Zeit, wo sie im Ursprungslande des Systems bereits verdrängt sind, mag für Lausanne ja zum Teil in dessen Eigenschaft als Grenzmark des französischen Kulturgebietes eine Erklärung finden, doch ist nicht zu verkennen, daß es diese Eigentümlichkeit mit zahlreichen Denkmälern der burgundischen Gotik teilt. Nirgendwo hat man so zähe an den Formen des Übergangsstiles festgehalten wie in Burgund, das im XIII. Jahrhundert noch zahlreiche Beispiele sechsteiliger Gewölbe aufweist. Gerade in diesem Punkte freilich ist Lausanne nicht burgundisch; denn wenn auch ursprünglich, was der Stützenwechsel bezeugt, das sechsteilige Gewölbe für das ganze Mittelschiff geplant war, ist es doch nicht durchgeführt, sondern es sind, mit Ausnahme des ersten Joches (von der Vierung an gerechnet) einfache Kreuzrippengewölbe an seine Stelle getreten. An die Verwandschaft dieses Stützenwechsels mit dem der Kathedrale von Sens ist mehrfach erinnert worden. In der Tat ist Sens in dieser Hinsicht der einzige Bau, zu dem Lausanne in Vergleich gebracht werden kann. Obgleich auch Laon sechsteilig gewölbt ist, hat hier eine Unterscheidung der stärker oder schwächer belasteten Stützen nur in den beiden der Vierung zunächst liegenden Doppeljochen des Langhauses stattgefunden, um von da an zu gunsten einer vereinheitlichten Stützenfolge aufgegeben zu werden.

Außerdem sind die Stützen in Lausanne ganz anders gestaltet als in Laon. Mit Sens dagegen besteht eine auffallende Aehnlichkeit, indem hier wie dort Pfeilerbündel mit Säulenanordnungen abwechseln, nur daß in Sens im System Regelmäßigkeit herrscht — ein Pfeilerbündel mit einem gekuppelten Säulenpaar wechselnd — während Lausanne der Mannigfaltigkeit huldigt und für die Gestaltung der schwachen Stützen in jedem Joche eine andere Lösung wählt. Im Übrigen haben Grundriß und Aufbau der beiden Kathedralen nichts geme inmiteinander, mit Ausnahme der einzigen runden Chorkapelle (in der Mittelaxe des Langhauses), die jedoch in Sens eine beträchtliche Ausbildung erfahren hat, während sie in Lausanne verkümmert ist und der entsprechenden Anlage von Langres viel näher steht.
Noch mit einem andern burgundischen Denkmal hat Lausanne Berührungspunkte, die vielleicht nicht ganz zufälliger Art sind. Es ist die Kirche Notre-Dame in Dijon. Von ihrem Vierungsturm war schon die Rede, er zeigt zu dem von Lausanne keine Beziehungen. Dagegen muß es auffallen, daß ganz ähnliche schmucklose Rundtürmchen, wie sie dort die Ecken des Vierungsturmes, überdies auch die Westfront und die nördliche Stirnseite des Querschiffes flankieren, in Lausanne die beiden Nordecken des Fassadenturmes umschließen. Sonderbar genug, denn dadurch erhält dieser Turm eine ganz unregelmäßige Bildung, da er, wie wir gesehen haben, in der Gestaltung der beiden andern Ecken sich Laon zum Vorbilde nimmt. Es mag auch erwähnt werden, daß Kleeblattbogen als Blendarkaden ähnlich denen, die sich in Lausanne im Innern auf dem Mauerstreifen unterhalb der Fenster rings um die Kirche ziehen, in Chor und Apsis von Notre-Dame zu Dijon be-

gegnen. Ein echt burgundisches Bauglied endlich ist der Laufgang vor den Fenstern der Hochwände. Die meisten burgundischen Kirchen besitzen ihn. Die anmutige Gestaltung, die er in Lausanne erfahren hat — ein auf schlanken Säulchen ruhender Dreibogen mit überhöhtem Mittelbogen — findet sich vorgebildet in der Kathedrale Saint-Jean zu Besançon.

So baut sich die Kathedrale von Lausanne auf aus burgundischen Elementen, zu denen sich ein starker nordfranzösischer Einschlag gesellt. Aber während die Herkunft des letzteren sich genau bestimmen läßt, nämlich als der Bauhütte von Laon entstammend, sind die burgundischen Einflüsse mehr allgemeiner Art, so daß sich wohl zu diesem und jenem Glied Gegenstücke in burgundischen Denkmälern finden lassen, ein wirkliches Vorbild aber nicht vorhanden ist. Die weitgehendste Übereinstimmung findet sich im Grundriß, der, wie wir gesehen haben, dem der Kathedrale von Langres überaus nahe steht. Es hat den Anschein, als hätten in jener ersten Periode neben den burgundischen Einflüssen keine andern bestanden, wie diese denn überhaupt für das ganze untere Geschoß bestimmend blieben. Mit dem Triforium setzt der nordfranzösische Einfluß ein und verbindet sich von nun an mit dem burgundischen.

Die Frage nach der Ursache dieser Erscheinung drängt sich auf. Was mag die äußere Veranlassung dazu gewesen sein, daß man diesem neuen Element Tür und Tor öffnete und sich Anregungen holte bei so weit abliegenden Denkmälern? Die Verwendung nordfranzösischer Formen in Lausanne setzt die Anwesenheit von Arbeitskräften voraus, denen die Bauten

von Laon und Braisne bekannt, ja vertraut waren. Solche Kräfte begaben sich doch wohl nur auf eine Berufung hin in die entfernte Provinz, und durch wen anders als den Bauherrn sollte sie erfolgt sein, dessen Geschmack und Wunsch die Haltung des Kathedralbaues bestimmten? Bauherr waren das Domkapitel und der Bischof. Sehen wir uns um unter den Bischöfen, die das Lehen der Jungfrau Maria in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts verwalteten, so finden wir einen, der nicht nur aus dem nördlichsten Gallien gebürtig ist, sondern sich auch in jenen Gegenden lange Zeit aufgehalten hat. Es ist der heilige Bonifazius von Brüssel[21]). 1181 in Brüssel geboren[22]), war er daselbst von 1216—1222 Dekan der Kathedrale von Sainte-Gudule, um dann als Professor der Theologie an die Universität von Paris überzusiedeln. 1229 verließ er Paris, zog nach Köln und bekleidete dort das Amt eines Scholastikus, wurde aber schon 1230 vom Papst zum Bischof von Lausanne ernannt. Fast 10 Jahre hatte er den bischöflichen Stuhl inne. Bei seiner Gelehrsamkeit und seiner Vorliebe für die schönen Künste wird man kaum fehlgehen, wenn man ihm eine rege Anteilnahme am Bau der Kathedrale zuschreibt, und da er wohl von seinem langen Aufenthalt in Nordfrankreich her die mustergültigen Denkmäler des neuen Stiles kannte und bewunderte, vermutlich auch Beziehungen zu jenen Gegenden unterhielt, hat die Annahme viel Wahrscheinliches an sich, die in ihm den Vermittler des anfänglich der Kathedrale fremden, aus Laon stammenden Einflusses erblickt.
Vielleicht ist noch eine zweite Persönlichkeit in dieser Frage von Bedeutung. Daß der Architekt Villard de Honnecourt auf seiner Reise nach Ungarn Lausanne berührt hat, bezeugt

uns bekanntlich eine Zeichnung seines Skizzenbuches, die die Rose der Kathedrale wiedergibt mit der Erklärung: «Ista est fenestra in Losana eclesia. C'est une reonde veriere de le glize de Lozane». Aus dem Wortlaut einer hinzugesetzten Bemerkung, die besagt, daß er, auf seiner Reise nach Ungarn Lausanne berührend, dort diese Rose gesehen habe und die Erinnerung daran festhalten wolle, weil er an ihr Gefallen fand, und ebenso aus der Ungenauigkeit der Zeichnung[23]), die lediglich aus der Erinnerung gemacht sein kann, möchte man den Schluß ziehen, Villard habe sich nur kurze Zeit in Lausanne aufgehalten. Andererseits spricht so viel für die Vermutung, Villard habe an dem Bau der Kathedrale, soweit in diesem der Einfluß von Laon wirksam war, irgend einen Anteil, daß man jenen beiden widersprechenden Momenten, der Bemerkung und der Zeichnung nicht zu großen Wert beimessen möchte. In der Tat treffen alle Voraussetzungen, denen der Überbringer des nordfranzösischen Elementes nach Lausanne genügen muss, für Villard de Honnecourt zu. Er war vertraut mit den Bauten des nordöstlichen Frankreich: in seinem Skizzenbuch finden sich Wiedergaben des Grundrisses und der Türme von Laon, der Apsis und des Kapellenkranzes von Reims; sehr wahrscheinlich war er am Bau der Kathedrale von Cambrai beteiligt, und auch der Chor der Kollegiatkirche von Saint-Quentin wird ihm zugeschrieben. Als ein Erzeugnis seiner Tätigkeit in Ungarn, wo er sich lange aufhielt[24]), betrachtet man allgemein den Chor der Sankt-Martinskirche in Kaschau, dessen Grundriß, von ungewöhnlicher Bildung, mit dem der Kirche Saint-Yved zu Braisne übereinstimmt. Daß Villard von letzterer genaue

Kenntnis hatte, ist höchst wahrscheinlich, wird doch sein Aufenthalt in jener Gegend durch sein Skizzenbuch bezeugt. Gerade die Denkmäler, an die Lausanne erinnert, sind ihm vertraut; den Plan des einen überträgt er ins fremde Land, vom andern hält er Grundriß und Türme in einer Zeichnung fest.
Seine Reise nach Ungarn unternimmt er gegen 1235. Seit 1230 ist Bonifazius Bischof von Lausanne. Wie nahe liegt der Gedanke, dieser Prälat habe Villard, von dessen Reise er Kenntnis hatte — durch seine nordfranzösischen Beziehungen konnte er leicht davon unterrichtet sein — veranlaßt, seinen Weg über Lausanne zu nehmen, weil er seinen Rat oder Entwürfe von ihm haben wollte. Denn, wenn es auch sehr wohl möglich ist, auf dem Wege von Nordfrankreich nach Ungarn Lausanne zu berühren, so muß man doch zugeben, daß das nicht eben die natürlichste noch die kürzeste Reiseroute ist, ja daß es recht auffallend ist, Villard diesen Weg ins gebirgige Gebiet einschlagen zu sehen, während er nördlich davon viel rascher und einfacher ans Ziel gelangen konnte. Wie dem auch sei, es ist nicht eben wahrscheinlich, daß er zum bloßen Vergnügen einen Abstecher machte in ein Land, in dem an Anregungen für sein Fach und seine Kunst so wenig zu holen war.
Übrigens soll hier keineswegs der Versuch gemacht werden, den Anteil Villards am Bau der Kathedrale näher zu bestimmen. Das ist nicht möglich. Es sollen blos die Tatsachen hervorgehoben werden, die eine solche Annahme rechtfertigen.
Den burgundischen Einfluß in Lausanne zu begründen, ist überflüssig; er ist selbstverständlich; war doch die Westschweiz bis zum Ausgange des Mittelalters in kultureller Hin-

sicht rein burgundisches Gebiet. Das Verhältnis des Bischofs von Lausanne zum Erzbischof von Besançon als zu seinem Metropolitan kann die Beziehungen zwischen dem Bischofssitz am Genfersee und dem transjuranischen Burgund nur um so enger gestaltet haben. Dazu kommt, daß der Prälat, der den Grundstein zur gotischen Kathedrale gelegt hat, aus burgundischen Landen stammte. Wir kennen ihn: es war Landri de Durnes[25]). Vor seiner Ernennung zum Bischof von Lausanne hatte er eine Reihe von Jahren als Dekan an der Kathedrale von Besançon gewirkt. Als dann während seines Episkopates und vielleicht nicht zuletzt dank seinem eigenen, durch das Chartular bezeugten Baueifer eine neue Kathedrale erstehen sollte, da wollte er sie natürlich nach den Vorbildern, die seine engere Heimat bot, gestaltet sehen. Aber von dem Entwurf, den er vermutlich noch selbst genehmigte, ist man im Verlaufe der Arbeiten wiederholt abgewichen. Gründe für diese Erscheinung lassen sich wohl mutmaßen, jedoch nicht mit Sicherheit aufstellen. Schwerlich aber dürften dazu die bereits erwähnten Feuersbrünste die Veranlassung gegeben haben. Wenn nämlich ganz kurze Zeit (noch im selben Jahr) nach der zweiten und bedeutenderen von ihnen beim Bischof von Genf eine Anleihe zur Wiederherstellung der Bedachung[26]) gemacht wird, so kann der Schaden am Mauerwerk kein beträchtlicher gewesen sein. Das geht auch aus andern Zeugnissen hervor. Mehrere Urkunden von Verträgen sind erhalten, die kurz nach den Bränden, teils noch im selben Jahre, teils in den folgenden in der Kirche und den angrenzenden Gebäulichkeiten geschlossen wurden[27]). Somit waren jedenfalls die Katastrophen

von 1219 und 1235 für die Gestaltung des Baues nicht von solcher Bedeutung, wie man von vornherein anzunehmen geneigt wäre.

Es war bis jetzt immer nur von Beziehungen zu andern Denkmälern, von Beeinflussung und Vorbildern die Rede. Dass aber unsere Kathedrale trotz dieser mannigfachen Berührungspunkte mit Bauten des gotischen Mutterlandes nichts weniger als eine unselbständige Nachahmung ist, hat bereits Rahn hervorgehoben, indem er mit Recht sagt, es könne nur von »vereinzelten Einflüssen seitens einer französischen Kathedrale« die Rede sein. Mit den Anleihen, die für den Grundriss in Langres, für den Aufbau bald in Burgund, bald in Laon gemacht wurden, ist ein Ganzes geschaffen worden, das der Eigenart durchaus nicht entbehrt, vielmehr in seiner Gesamtwirkung das Wesen des Stammes, dem es angehört, treulich widerspiegelt.

Das Charakteristische des Baues ist seine lastende Schwere; aber er ist nicht unedel in den Verhältnissen. Als Außenbau gehört er durch seinen Reichtum an Türmen jener Gruppe an, die, wohl unter dem Einfluß germanischer Architekturtendenzen[28]), dem strengen, reinen Umriss die malerisch bewegte Erscheinung bevorzugt. Der eigenartige Wechsel in der Gestalt der schwachen Stützen verrät jene Freude an der Mannigfaltigkeit der Bildungen, die sich in mehr als einem Punkte feststellen läßt und auch in der Plastik des Denkmals angenehm auffällt. Im übrigen fehlt es der Kathedrale nicht an selbständigen Lösungen, die sie dem Kenner doppelt lieb und wertvoll machen. Unter diese gehörte zunächst der Westeingang, der nicht nur einzig in seiner Art, sondern überdies

selten schön war. Auch die etwas schwere, aber prachtvolle Rose der südlichen Stirnseite des Querbaues hat nirgendwo ihresgleichen. Die Emporen über dem Narthex und den Seitenschiffen lassen die reizvolle Gestaltung der ursprünglichen Anlage des ersten westlichen Joches heute noch ahnen. Vor allem aber ist hier zu rühmen, die Eingangshalle der südlichen Längsseite, mit der sich diese Arbeit im besonderen beschäftigt. Sie behauptet in der Reihe gotischer Kirchenportale einen hervorragenden Platz.

Die Bildwerke.

Als Außenerscheinung bietet die Kathedrale von Lausanne das Bild eines starken und einfachen Baues. Zier und Schmuck zeichnen sie grad nicht aus. Sie ist nüchtern, zweckmäßig, kahl; ein strenger frühgotischer Gerüstbau, ohne Ausnützung von Möglichkeiten, die rein tektonische Funktion der Bauglieder in ihrer stützenden, widerstemmenden und kräfteleitenden Werkform durch Bildwerke zu verschleiern und sie Zierzwecken dienstbar zu machen. Von schlichten Streben spannen sich schmucklose Bogen hinüber nach den Hochwänden des Mittelschiffes[29]). Die Fenster, zwar in feiner Profilierung der Leibung und mit anmutvollen Säulchen gerahmt, aber verhältnismäßig klein, ohne Maßwerk. Und welche Strenge und Knappheit in der Anordnung der Westfront: zwischen zwei nackten, durch wenige Gesimse spärlich gegliederten Turmmauern die groß angelegte, von mächtigen Spitzbogen begrenzte Öffnung des Einganges; darüber eine kurze Galerie mit Bogenstellungen, sonst nichts. Aber die zahlreichen Türme und die stattliche Rose des südlichen Querschiffes bekunden doch den Willen der Bauenden, der irdischen Wohnstätte ihrer überirdischen Herrin auch nach außen ein anziehendes und kunstreiches Kleid zu verleihen. Doch dabei ließ man es nicht bewenden. Zum Architekten mußte sich der Bildhauer gesellen, sollte in der Kathedrale verwirklicht werden, was die baufreudigen Provinzen Frankreichs als ihrer erhabenen Aufgabe würdige

und den Zwecken der Kirche entsprechende Lösung vorbildlich geschaffen hatten. Man bedurfte der Figur, als Standbild, und zur Gruppe vereinigt im Relief, um durch Verkörperung von Dogmen und Lehren das architektonische Gebilde zu beleben.

In Lausanne wurde, getreu den Gepflogenheiten der Übergangszeit, die Figuralplastik auf die Portalanlagen beschränkt. Es steht diese verhältnismäßige Kargheit in der Anwendung von Bildwerken in Einklang zu der Gesamthaltung des Baues.

Bei der Ausstattung mit figuralem Sckmuck mußte der Westeingang entschieden den kürzeren ziehen. Mit nur drei Statuen wurde er bedacht, während am Portal der Südseite ein vollständiges ikonographiches Programm zur Darstellung gelangte. In der Tat ist dieser letztere Eingang durch seine architektonische Gestaltung sowohl als durch die Bedeutsamkeit seiner Bildwerke in einer Weise betont, die die Annahme nahe legt, es sei ihm die Rolle des Haupteingangs zugedacht. Die Erklärung hierfür gibt wohl der Umstand, daß der müheloseste und breiteste Zugang zu der Kathedrale von der Stadt her an der Südseite der Kirche einmündet, während nach Westen hin der terrassenartige Hügel, auf dem sich der Bau erhebt, nahe der Front steil abfällt. Durch diese Bodenverhältnisse erhielt der seitliche Eingang eine große Bedeutung für den Verkehr, da in erster Linie er es war, der den zahlreichen Gläubigen und Wallfahrern den Zutritt zum Innern vermittelte. Dabei bleibt immerhin sein Platz an einem der Seitenschiffjoche auffällig, da doch die Gotik, im Gegensatz zur romanischen Bausitte[30]) die Portale der Längsseiten in der großen Mehrzahl der Fälle an die Stirn-

wände des Querschiffes legt. Ist auch für diese Erscheinung die Ursache in der Bodengestaltung zu suchen, indem möglicherweise bei Erbauung der Kathedrale die Hügelterrasse nach Osten hin noch nicht genügend erweitert war, um einen bequemen Zugang an jener Stelle zu erlauben? Oder war der Beweggrund etwa das Festhalten an alter, örtlich bedingter Überlieferung? Es ist schwer zu sagen. Vielleicht war beides mitbestimmend, dem Eingang den in jener Zeit ungewöhnlichen Platz zuweisen zu lassen.

Dem eigentlichen Portal ist hier in Gestalt einer kleinen offenen Kapelle eine Vorhalle vorgebaut. Solche begegnen in der romanischen Periode häufig, auf burgundischem Boden nicht selten auch noch in gotischer Zeit. Die Eingangshallen am nördlichen und südlichen Querschiff von Chartres sind das reichste, was auf diesem Gebiete je geschaffen wurde. Was wir an anderen Kirchen Nordfrankreichs treffen, z. B. an der Kathedrale von Laon, an Saint-Yved zu Braisne, ist in Wirklichkeit nur ein erweitertes Portal.

Lausanne nun bietet uns den vollkommenen Typus des »porche«. Für diese gewiß reizvollste Zierde unserer Kathedrale sind eigentliche Vorbilder nicht zu nennen. Die Verbindung der Vorhalle mit dem Haupteingang der Westseite bedingte meist eine rechteckige, in die Breite sich ausdehnende Grundform, während sie in Lausanne die Gestalt einer kleinen Kapelle über quadratischem Grundriß erhielt. Mit der Nordseite lehnt sich die Vorhalle an die Mauer des Seitenschiffes, nach den andern drei Seiten öffnet sie sich in massvollen Spitzbogen, der der Eingangsseite in seiner ganzen Breite offen, die der beiden anderen gegliedert durch eine auf

schlanken Säulen ruhende dreiteilige Arkadenstellung mit stark überhöhtem Mittelbogen. Jeder der Bogen wird durch einen Giebel mit Dreipaßöffnung eingefaßt und das Ganze von einem auf kurzem Turmhals sitzenden Helm gekrönt. Den Schub des Gewölbes fangen an den freistehenden Ecken der Halle vier Widerlager auf, die, in vier schlanke und vier kräftigere Säulchen gegliedert, die tektonische Aufgabe mit der dekorativen aufs glücklichste verbinden.

Im Innern der Halle ist der quadratische Grundriß durch Abschrägung der Eckpfeiler in ein Achteck übergeführt. Die Gewölberippen und Bogenkehlen ruhen auf schlanken, den Pfeilern vorgelagerten Säulen, an die sich, zu vier Gruppen von je drei vereint, zwölf große Standbilder lehnen. Auf zoomorphen Sockeln fußend, nehmen sie, am Rücken mit der Säule verwachsen, deren ganze obere Hälfte vom Schaftring bis zum Kapitell ein. An Stelle der Baldachine treten rankenähnliche Pflanzengebilde, die in Schulterhöhe aus den Säulen herauswachsen, um wellenartig sich vorn überwerfend auf dem Scheitel der Statuen zu endigen.

Der breite, gleich dem Bogenfeld mit Reliefdarstellungen geschmückte Türsturz, dessen oberer Rand mit den Deckplatten der Kapitelle in einer Ebene liegt, ruht auf zwei kürzeren Säulen, indeß in der Mitte ein schlanker Pfeiler mit Standbild ihn stützt. In die Hohlkehlen der Doppelarchivolten sind auf jeder Seite der Halle zwanzig sitzende Figuren eingereiht; den Scheitelpunkt betont eine mit Reliefbild verzierte Scheibe.

Ursprünglich prangte die Halle im reichsten Farbenschmuck. Von der Buntheit der gesamten Plastik zeugen heute noch

zahlreiche Farbspuren. Die Gewänder waren farbig gemustert und am Halsausschnitt, an den Mantelrändern und Rocksäumen von gemalten zum Teil prachtvollen Borten eingefaßt. Die Muster wechseln von Statue zu Statue; am Mantel, der immer farbig gefüttert ist, erscheint die Musterung meist auf weißem Grunde. Vorherrschend sind Kobaltblau und Zinnober, Schwarz und Gold. Auch auf die Fleischteile erstreckte sich die Bemalung. Haupt- und Barthaar sind hell oder dunkel getönt. Die Lebendigkeit des Gesichtsausdruckes war durch Farbe erhöht, Pupillen, Augenränder, Augenbrauen, Lippen, alles durch sie belebt. Selbst der architektonische Hintergrund nahm Teil an der Farbigkeit der Halle.

Tünche hat diese heitere Buntheit zugedeckt, doch nicht ganz zerstört. Bei einer Gruppe der Standbilder ist durch sorgfältiges Schaben und Reinigen die Bemalung freigelegt worden, so daß hier die Musterung der Gewandstoffe wieder deutlich zutage tritt.

Im Ganzen ist der Erhaltungszustand der Skulpturen ein sehr erfreulicher, wenn auch natürlich die Jahrhunderte nicht spurlos an ihnen vorübergegangen sind, vielmehr dem Zahn der Zeit manche Nasenspitze, auch da und dort ein Finger zum Opfer fiel und in den Bogenkehlen mehrere Figuren bis zur Unkenntlichkeit gelitten haben.

Bei den großen Restaurationsarbeiten der achtziger Jahre wurden einige Kapitelle ergänzt; sie verraten sich dem ersten Blick durch die trockene Korrektheit ihrer Ausführung. In der Hauptsache beschränkten sich die Arbeiten auf den Außenbau und bestanden zum guten Teil darin, den ursprünglichen Zustand wieder herzustellen. In diesem Sinne

wurde die Mauer entfernt, die gegen Osten und Westen die Halle schloß — offenbar um sie vor Wind und Wetter zu schützen — und die wunderhübsche Anordnung der schlanken bogentragenden Säulen freigelegt. Die baufälligen Widerlager ergänzte man und setzte an Stelle ihrer früheren barocken Bekrönung einen stilgerechten aber recht langweiligen Abschluß aus Fialen und Kreuzblumen. Dem erneuerten Helm wurde ein kurzer Turmhals untergeschoben.

Zum Glück blieb die figurale Plastik unberührt. Die fehlenden Hände der Pfeilerstatue wurden nicht ergänzt. Ob diese durch einen Zufall oder durch Gewalttat verschwanden, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, doch ist man geneigt den Vandalismus auf Rechnung religiöser Fanatiker der Reformationstage zu setzen, wenn man sieht, wie diese mit den Bildwerken im Westeingang verfuhren, von denen nur die männliche Gestalt Schonung fand, während die beiden weiblichen um Kopf und Hände verkürzt wurden.

Diese drei Bildwerke, eine thronende Muttergottes mit Kind[31]), ein König und eine weibliche Gestalt, die, wie deutliche Farbreste lehren[32]), ursprünglich ebenfalls bunt gefaßt waren, befinden sich an der Rückwand des Narthex, und zwar die sitzende Figur vor durchbrochenem Hintergrund über dem Scheitel des zum hintern Raum überleitenden Spitzbogens, die beiden stehenden etwas tiefer, rechts und links von der Bogenöffnung. Zum mindesten die zwei letzteren waren nicht von allem Anfang an für diesen Platz bestimmt. Das geht hervor aus der Art, wie sie der Mauer angefügt sind und aus dem Fehlen des als Verbindung zwischen dem Sockel und dem aus kapitellartigen Gebilde hervorwachsenden Bal-

dachin ganz gewiß vorgesehenen Säulenschaftes. Wann aber wurden sie an ihre jetzige Stelle geschafft? Noch während der Erbauung des Narthex im XIII. Jahrhundert, oder zu Anfang des XVI., bei Anlaß der Errichtung des neuen Portales? Es knüpfen sich an die Aufstellung dieser Standbilder eine Reihe von Fragen, für die wir vorläufig keine Antwort haben. Vor allem: war an Figurenplastik auch dem Narthex mehr zugedacht, als jetzt vorhanden ist? Im Hinblick auf die Baldachine an den die Gewölberippen tragenden Säulen möchte man es annehmen, widersprächen einer solchen Auffassung nicht die Sockel der Säulen, die niemals zur Aufnahme von Statuen bestimmt gewesen sein können. Jene Baldachine sind, beiläufig, gleich denen der beiden Standbilder von eigentümlicher Form. Kranzartig um die Säule angeordnet, haben sie das Aussehen von aufrechten Kapuzen, bekrönt mit einer Zwergarchitektur, deren Türme die in der rheinischen Schule heimische Bedachung zeigen.

Es kann nicht genug beklagt werden, daß eine so einzigartige Eingangsanlage, wie sie das XIII. Jahrhundert an dieser Stelle geschaffen hatte, dem schwülstigen Geschmack der Spätgotik zum Opfer fiel und auch heute noch hinter der mit der herben Schönheit des Baues wenig harmonisierenden Kulisse der Montfalcon-Zeit begraben liegt, obgleich es ein leichtes gewesen wäre, sie bei den Restaurationsarbeiten des vergangenen Jahrhunderts wieder auferstehen zu lassen. Den ursprünglichen Zustand veranschaulicht eine Rekonstitution in Gips, die bei Anlaß der Erneuerung des Montfalcon-Portales von dem alten Eingang gemacht wurde und jetzt

im Innern der Kathedrale aufgestellt ist. Von einem Spitzbogen eingerahmt, öffnet sich die Front in ihrer ganzen Breite nach der Straße zu. Ein zweiter, enger gestellter Spitzbogen vermittelt den Durchgang vom Vorraum in den Narthex. Er ruht auf säulenumgebenen Pfeilern, die in ihrem unteren Teil sich frei erheben, im obern mit der vortretenden Mauer verwachsen sind.

Der Geist der späten Gotik, der jede architektonische Aufgabe vor allem im Sinne des Dekorativ-Reichen gelöst sehen wollte, fand begreiflicherweise an der monumentalen Schlichtheit dieser Schöpfung keinen Gefallen. So wurde umgebaut oder besser vorgebaut. Die Eingangstüre verlegte man in die Frontlinie und schloß die von den Widerlagern der Türme eingerahmte Stirnseite bis hinauf an die Bogengalerie durch eine Portaleinfassung im Flammenstil. Das war unter dem Bischof Aymon von Montfalcon und seinem Neffen und Nachfolger im Amt, Sebastian. Die Arbeiten, 1516 oder 1517 begonnen, waren 1532 noch nicht beendigt, vielleicht nicht einmal im Augenblick der Eroberung der Waadt durch die Berner (1536); wenigstens ergäbe sich daraus die Erklärung für die Lücken in dem Bildschmuck des Portales vor seiner Ergänzung durch moderne Stücke.

Da diese Untersuchung sich ausschließlich mit der Plastik des XIII. Jahrhunderts befaßt, sollen jene Zutaten einer gänzlich anders gerichteten Kunst hier nicht weiter berücksichtigt werden.

Von der ursprünglichen Anlage kann man sich auch heute noch sehr wohl Rechenschaft geben, obgleich das jüngere Portal ihre Wirkung vollständig zerstört hat. Denn die war

auf den Draußenstehenden berechnet, dessen Blick und Gedanken durch die stufenweise Verengerung des Einganges mit zwingender Gewalt hingelenkt wurden auf das Bild der thronenden Muttergottes, die ihn in den Bann ihrer hehren Wohnstätte zog, noch bevor er diese betrat. Als eine dringende und liebevolle Aufforderung zum Eintreten mußte er die offenen Vorhallen mit dem Bildnis ihrer Herrin empfinden. Von jenem mächtigen Eindruck ist nichts mehr zu spüren. Die Höhe des Vorraumes bei seiner Enge berührt unangenehm. Vollends die thronende Madonna hat ihre Wirkung eingebüßt.

I. Ikonographisches.

Das Portal der Südseite mit der ihm zugesellten Vorhalle gibt sich durch seine architektonischen Formen — um den Stil der Bildwerke vorläufig nicht mitreden zu lassen — als ein Werk der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts zu erkennen, somit als der zweiten Bauperiode der Kathedrale zugehörig. Denkmäler des östlichen und nördlichen Frankreich sind es, deren Einfluß wir in ihr wirksam sehen.

Daß auch die Wahl der Themen für die Bildwerke in Anlehnung an das Vorbild französischen Portalschmuckes erfolgte, bedarf keiner besonderen Hervorhebung; jedoch lohnt es sich der Frage nachzugehen, in welchem Grade der Abhängigkeit von dem die Portalplastik damals beherrschenden ikonographischen Programm Lausanne steht und inwieweit es die empfangenen Anregungen selbständig verwertet. Vergegenwärtigen wir uns einige für uns wichtige Punkte dieses Programms.

Die von hieratischer Gebundenheit zu freier Natürlichkeit vorschreitende Entwicklung, der die Monumentalplastik von der Mitte des XII. Jahrhunderts bis zu der des XIII. unterworfen war, konnte nicht ohne Einfluß bleiben auf die Wahl des Vorwurfes, seine Auffassung, den Charakter seiner Darstellung. War dieser zu Anfang der Epoche ein vorzugsweise repräsentativ-dogmatischer, so verwandelt er sich mehr und

mehr in einen ausgesprochen historischen. Christus verläßt die Mandorla, in der er bisweilen als Mittelpunkt der Weltgerichtsszene[33]), weit häufiger jedoch ausschließlich umgeben von den vier apokalyptischen Evangelistensymbolen[34]) im Bogenfeld des Hauptportales sich gezeigt hatte. Er nimmt Platz auf der schlichten Thronbank, wo ihm zu Füßen Maria und Johannes Fürsprache einlegen für das unglückliche Sündergeschlecht, das da unten des Urteilsspruches ewiger Verdammnis oder nimmer endender Seligkeit harrt. Nicht mehr die Johannes dem Evangelisten offenbarte Erscheinung, sondern ein Richter ist er, der seines Amtes waltet.

Maria aber, die ehedem, in priesterlicher Feierlichkeit den göttlichen Sohn vor sich auf dem Schoße haltend, mehr als sich selbst ihn der Verehrung darbot, dem sie ein Thron war — Maria setzt sich jetzt neben ihren Herrn, um von ihm in Würde und Glückseligkeit die Krone zu empfangen. Dieser Wandel in der hauptsächlichsten Darstellungsform Unserer Lieben Frau findet allerdings seine tiefere Erklärung in der gewaltigen Steigerung, die ihr Kultus, namentlich dank der Beredsamkeit des ihr leidenschaftlich ergebenen Bernhard von Clairvaux im Laufe des XII. Jahrhunderts erfuhr. Maria rückt in den Mittelpunkt des religiösen Lebens, die ihr zu Teil werdende Verehrung steht der des Sohnes kaum mehr nach. Und wen möchte es wundern, daß in der Zeit des Minnedienstes und Frauenkultes die Herzen ihr im Grunde inniger zugetan waren, als irgend einer der göttlichen Personen? So werden ihr zur Ehre die zahlreichsten und herrlichsten Schöpfungen jenes an Produktivität auf dem Gebiete kirchlicher Baukunst unerreicht dastehenden Zeitalters ins

Dasein gerufen. Nicht minder eifrig weiht sich der Aufgabe ihrer Verherrlichung der Meißel des Bildhauers. Von ihm sind über der Eingangstüre der ihr geweihten Kultstätte die Ereignisse ihres Lebensendes geschildert. Sie waren bisher der abendländischen Plastik unbekannt. Maria besitzt vor dem Ende des XII. Jahrhunderts in der Kunst ihre eigene Legende nicht. Wo sie auftritt, geschieht es nur in unmittelbarer Beziehung zum Leben ihres Sohnes: sie empfängt die Verheißung seiner Geburt; sie bietet ihn den Weisen aus dem Morgenlande zur Anbetung dar; sie flüchtet mit ihm nach Ägypten; sie eilt mit wohlriechenden Salben an sein Grab. Als Gottesmutter lebt sie in der Vorstellung der christlichen Welt.
Nun aber wird sie zur Himmelskönigin, der alle Engel dienen, und von dieser neuen Auffassung ihrer Persönlichkeit legt die Kunst ein beredtes Zeugnis ab. Gering ist in jener Zeit die Zahl der Kirchen von Bedeutung, die nicht als schönsten Schmuck ein Marienportal aufzuweisen haben. Selbst die vornehmste Stelle, der Haupteingang der Westfront ist bisweilen der heiligen Jungfrau gewidmet[35]); dies allerdings nur, wenn die Kirche unter ihrem besonderen Schutze steht. Aber auch da, wo andere Schutzpatrone dem Bau den Namen gaben, wie an der Kathedrale von Lyon, die Johannes d. E., an denen von Sens und Bourges, die beide dem heiligen Stephanus geweiht sind, dienen reich ausgestattete Portale ihrer Verherrlichung. Sie alle erzählen von Marias Tod und Auferstehung. Zwar sagt uns die Bibel hierüber nichts; desto ausgiebiger jedoch sind die Apokryphen. Aus ihnen schöpfte man die Kenntnis vom Lebensende der gebenedeiten Jungfrau. Während aber die Byzantiner, bei denen die Darstellung ihres Todes längst schon heimisch war, darüber nicht hinaus-

gingen, führt das Abendland, Marias Triumph zu feiern, als Abschluß ihre Erhöhung zur Rechten des Sohnes vor Augen.
Der Ruhm der Erstschöpfung eines Marienportales scheint Senlis zu gehören. Von hier tritt das Thema seinen Siegeszug durch Frankreich an, und wie der in der Mandorla thronende apokalyptische Gott dem richtenden Christus weichen muß, so verdrängt aus dem Bogenfeld die vom Sohn Gekrönte das dogmatische Bild der thronenden Madonna mit Kind. Diese beiden Wandlungen im ikonographischen Programm der monumentalen Plastik vollziehen sich parallel zueinander um die Wende des XII. Jahrhunderts und sind im ersten Viertel des XIII. fast in ganz Frankreich durchgedrungen. Indessen wechselt die thronende Madonna nur ihren Platz: im Giebel über dem Portal taucht sie von neuem auf[36]); die Darstellung der Majestas Domini dagegen verschwindet.
Treten wir mit diesen Erinnerungen vor das Lausanner Portal, so bietet uns der Türsturz nichts, was von der üblichen Formel abwiche. Links wird Maria von den trauernden Jüngern in den Sarkophag gebettet, rechts von Engeln auferweckt, die gekommen sind ihren Leib in den Himmel zu tragen, damit er sich droben mit der ihm vorausgegangenen Seele wieder vereine.
Im Bogenfeld suchen wir den Abschluß dieser Ereignisse, die Krönung. Was aber da unserm ersten Blick begegnet, ist ein thronender Christus in der Auffassung des XII. Jahrhunderts. In streng frontaler Haltung sitzt er in der Mandorla. Die Füße ruhen auf dem Schemel; die rechte Hand ist segnend ausgestreckt. An Maß übertrifft er die ihn Umgebenden nahezu um das Doppelte. Seine relative Größe verbunden mit der hieratischen, durch die Symmetrie der Armhaltung noch gesteigerten Feierlichkeit der Erscheinung verleihen ihm innerhalb der Gruppe

eine derart überragende Bedeutung, daß z. B. Rahn, den eigentlichen Sinn der Szene übersehend, in ihr lediglich eine Majestas Domini erblickte[36a]).

Daß es sich in Wirklichkeit dennoch um die Krönung der Jungfrau handelt, unterliegt keinem Zweifel. Maria naht von links ihrem Sohne, jugendlich mädchenhaft, demütig und doch würdig. Etwas erhöht auf rundem Sockel stehend, über den sich das lange Untergewand in reichen Falten ergießt, ist sie scharf ins Profil gestellt, die gefalteten Hände leicht zu Christus erhoben. Das unverhüllte Haar fällt ihr in langer Flechte über den Rücken. Ihr gegenüber überreicht, auf Wolken emporsteigend, ein Engel dem Herrn auf einem Devotionstuch die für sie bestimmte Krone. Zwei das Weihrauchgefäß schwingende Engel schließen die Gruppe nach beiden Seiten ab, zwei kleinere stützen mit Devotionstüchern die Mandorla. Strengste Symmetrie beherrscht die Komposition.

Mit einer solchen Anordnung der Szene steht Lausanne allein in der Reihe der auf uns gekommenen Marienkrönungen gotischer Portale, die bei aller Mannigfaltigkeit in Einzelzügen in der Gesamtkomposition durchweg übereinstimmen. Denn ob nun, wie in den frühen Darstellungen des Themas in Senlis, Laon, Chartres und Mantes Maria nach vollzogener Krönung dargestellt ist, wobei sie Christi Segen empfängt; oder ob der Krönungsakt selbst erzählt wird, sei es daß, wie in Paris (Notre-Dame, linkes Seitenportal der Westfront), ein Engel aus den Lüften herabschwebend ihn vollzieht oder daß, im Sinne der gesteigerten Marienverehrung, Christus mit eigener Hand der Mutter die Krone aufsetzt[37]) — immer bleibt in der Hauptsache die Anordnung der Gruppe dieselbe: kein Mittelpunkt; Sohn und Mutter

in gleicher Größe und von gleicher Bedeutung für den Bildeindruck, nebeneinander auf dem gleichen Sitze, Maria stets zur Rechten Christi[38]); Engel oder Stifter, die Gruppe schließend. Warum in Lausanne nach der recht engen Anlehnung, die die Reliefs des Türsturzes verraten, bei der Darstellung der Krönung Mariä von den Pfaden der Überlieferung plötzlich abgewichen wurde, ist leicht zu erkennen. Der Grund liegt in der Verquickung zweier Bildthemen, die die Unterordnung des einen unter das andere verlangte. Natürlich hatte in diesem Falle der Vorwurf der Majestas Domini sowohl nach seiner dogmatischen Bedeutung als nach seiner unrückbar festgelegten Darstellungsform den Vorrang. Von ihm ging man aus bei der Anordnung der Figuren zum Reliefbild. Und am feststehenden Typus des apokalyptischen Gottes wurde nur soviel geändert, als durchaus notwendig war um die Beziehung zwischen ihm und den andern Gestalten herzustellen und so den Forderungen des zweiten Themas zu genügen: statt das Buch zu stützen greift seine Linke nach der für die Mutter bestimmten Krone. Sein Blick aber verrät keine innere Teilnahme an der Handlung, die er zu vollziehen im Begriff ist; er ruht nicht auf Maria; gradaus in die Ferne gerichtet, scheint er die Welt zu beherrschen. Maria dagegen, gleichsam durch eine Kluft vom Sohne getrennt und in die Reihe der Engel versetzt, erweckt mehr die Vorstellung der ancilla Domini als die der Himmelskönigin, als welche sie an den Portalen französischer Kirchen trotz aller Demut in Haltung und Gebärde stets erscheint. Und doch genoß sie kaum irgendwo innigere Verehrung denn in dieser Stadt, die sie als ihre eigentliche Lehensherrin verehrte[39]), dem Bischof dagegen nur das Verwaltungsrecht des Lehens zugestand. Wenn sie im

Widerspruch zu dieser Tatsache hier nicht den ihr gebührenden Rang einnimmt, trägt allein die Doppelnatur des Vorwurfes die Schuld daran.

Der Rahmen, in dem sich der Vorgang abspielt, ist wie die Erscheinung Christi der Vision Johannes des Evangelisten entnommen[40]: in den Bogenkehlen sitzen die vierundzwanzig gekrönten Greise[41]), Musikinstrumente und Becher in den Händen. An zahlreichen Portalen des XII. Jahrhunderts begleiten sie die Darstellung der Majestas Domini. Dagegen sind sie anderwärts bei der Krönungsszene niemals zugegen, sondern es treten hier an ihre Stelle Engel und Propheten oder, und dies mit Vorliebe, der Stammbaum Jesse. Ob ein solcher auch in Lausanne unter der großen Zahl der die übrigen Bogenkehlen füllenden Figuren vorhanden ist, kann bei dem schlechten Erhaltungszustand gerade dieser Teile nicht mit Bestimmtheit gesagt werden. Jedenfalls fehlt das symbolische Rankenwerk, das ihn zu kennzeichnen pflegt.

Hauptsächlich sind es bärtige Männer mit Spruchbändern, die in diesen oberen Regionen sich versammelt haben, aber auch Frauen und jugendliche mit dem Nimbus ausgezeichnete Männer sind zugegen. Unter den zum großen Teil verwitterten Attributen lassen sich Szepter und Musikinstrumente feststellen. Ein bärtiger König hält ein ebenfalls gekröntes bärtiges Haupt aufrecht auf seinem Schoß; ein anderer hat seinen Fuß auf den Kopf eines menschlichen Wesens gesetzt, das mit fast lächelndem Ausdruck unter ihm hervorkriecht.

Die Identifizierung dieser in beträchtlicher Höhe angebrachten Gestalten wird erst an Hand von guten photographischen Aufnahmen möglich sein, die leider bis jetzt fehlen. Es dürfte dann

auch gelingen, die ihrer Zusammenstellung zugrunde liegenden Gedanken wieder aufzudecken.
Am Scheitelpunkt des Portalbogens erscheint in einer Reliefscheibe das «Lamm Gottes», das hier — wiederum sind wir im Bild der Apokalypse — den menschgewordenen und des Opfertodes gestorbenen Heiland dem Richter im Bogenfeld entgegensetzt[42]).

Die Säulenstatuen.

Sie sind es, die dem Portal seinen gegenwärtigen Namen gegeben haben: le porche des Apôtres — die Apostelpforte. Aber es ist klar, daß auf eine derart unzutreffende Benennung nur eine Zeit verfallen konnte, der das Verständnis für die inhaltliche Bedeutung der Standbilder gänzlich abhanden gekommen war. Tatsächlich lautete früher sein Name, wie Dupras[43]) nachgewiesen hat, «die bunte Tür — le portail peint». Er ist uns urkundlich bezeugt, und die außerordentlich prächtige Bemalung, deren schon früher Erwähnung getan wurde, rechtfertigt ihn zur Genüge. Heute, da das neu erwachte Interesse am Inhalt der mittelalterlichen Bildwerke uns durch zahlreiche Untersuchungen, vor allem durch das umfassende Werk Emile Mâle's die Gedankenwelt der gotischen Kirchenplastik wieder erschlossen hat, treten wir vor diese feierlichen Gestalten wie unter alte Bekannte.
Die Gruppe des linken Portalgewändes[44]) umfaßt Simeon den Greis (der Türe zunächst), Johannes den Täufer und Moses, alle drei gekennzeichnet durch die ihnen ausschließlich eigenen Attribute: Simeon trägt das Jesuskind, Johannes hält die Scheibe mit dem Lamm Gottes, Moses weist die Gesetzestafeln vor.

Wo Maria gekrönt wird, sind diese Drei immer zugegen. In Senlis erscheinen sie zum ersten Mal; dann finden sie sich wieder in Chartres und fast genau so in Reims, wo zwar ein eigentliches Marienportal nicht vorhanden ist, sicher aber, was die Säulenstatuen am rechten Gewände des südlichen Portales der Westfront beweisen, geplant war. Dass auch Mantes und Laon in der Reihe der den Säulen beigesellten Standbilder, die sämtlich dem religionsfeindlichen Fanatismus der Revolutionszeit zum Opfer fielen, die Drei aufwiesen, ist bei der in ihren Tympanen unverkennbaren Anlehnung an Senlis höchst wahrscheinlich.

Während nun Johannes d. T. und Simeon in ihrer Charakterisierung den nordfranzösischen Typen vollkommen gleich sind, unterscheidet sich Moses von diesen dadurch, daß er, mit mächtigen Hörnern ausgestattet, als Attribut einzig die Gesetzestafeln großen Formates hält. Die Mosesfiguren in Senlis[45]), Chartres und Reims dagegen halten die Säule mit der ehernen Schlange (in Drachengestalt), einem Symbol des gekreuzigten Christus, im Arm, wobei die Gesetzestafel in ihrer Hand, einteilig und von geringer Größe, als Nebensache erscheint.

Am rechten Gewände, den drei Vertretern des Alten Bundes gegenüber, stehen die drei vornehmsten unter den Aposteln, Petrus, Paulus und Johannes Evangelista. Mit persönlichem Attribut, zwei mächtigen Schlüsseln — als Zeichen der zweifachen Macht des Bindens und Lösens auf Erden und im Himmel[46]) — ist nur Petrus ausgestattet, doch unterliegt die Deutung auch der beiden anderen, trotz des wenig besagenden Buches in ihren Händen keinem Zweifel, weil sie, gleich wie

der Apostelfürst, sich durch einen feststehenden Typus kenntlich machen, der, in der altchristlichen Kunst entstanden, das ganze Mittelalter hindurch sich behauptet: Petrus hat dichtes krauses Haar und kurzen krausen Vollbart; Paulus trägt den Bart langwallend, auch das Haupthaar, das bei ihm einen kahlen Scheitel umgibt, länger und glatter; Johannes, stets bartlos[47]), hat das jugendliche Gesicht von reichen Locken umrahmt.

Die ikonographisch reizvollste der Gruppen ist die des südwestlichen Pfeilers (beim Eintritt in die Halle, links), zu der in der erhaltenen Plastik jede Parallele fehlt. Als einzige unter den Statuen der südlichen Vorhalle trägt die mittlere der drei Gestalten eine Krone auf dem Haupt, und ihre Füße sind beschuht, während alle übrigen barfuß auftreten. Auch ihre Gewandung unterscheidet sich von der der anderen, im Gegensatz zu deren Idealcharakter sie, zum mindesten in Einzelheiten wie der besonderen Bildung des Ärmels und der auf der rechten Schulter gefibelten Chlamys, den Eindruck einer bestimmten Zeittracht erweckt. Reicher noch als bei den übrigen sind die gemalten Muster und Zierborten dieser Kleidung. Nichts ist unterlassen, die Erscheinung als König zu kennzeichnen. Als solcher aber kommt in diesem Zusammenhang nur David oder Salomo in Betracht, und unter ihnen wird man aus drei Gründen dem ersteren den Vorzug geben: zunächst weil David unter den Prototypen Christi am Marienportal sozusagen immer seinen Platz hat; dann, weil er sich in Begleitung zweier Propheten befindet; schließlich weil hier die Königin von Saba fehlt, ohne die Salomo selten sich zeigt.

Über den ursprünglich in das offene Buch eingetragenen Text

läßt sich nur mutmaßen, denn er ist restlos verschwunden. Höchst wahrscheinlich war es eine den Psalmen entnommene Weissagung des Messias, wie sie David z. B. in des heiligen Augustin sermo »contra Judæos, paganos et Arianos« in den Mund gelegt ist. In Sonderheit kommen hier in Betracht Psalm LXXI, 11: »et adorabunt eum omnes reges terræ: omnes gentes servient ei«, und Vers 4 aus Psalm CIX: »Tu es sacerdos in æternum secundum ordinem Melchisedech«.

Zur Rechten des königlichen Propheten steht Jesaias, in den Händen eine konkave Scheibe, die in symmetrisch pyramidaler Anordnung sieben Tauben umschließt: sieben Gaben des heiligen Geistes, die auf Christus ruhen werden nach dem Worte des Propheten (Jesaias XI, 2-3): «Et requiescet super eum spiritus Domini: spiritus sapientiæ et intellectus, spiritus consilii et fortitudinis, spiritus scientiæ et pietatis, et replebit eum spiritus timoris Domini«. In der Buchmalerei und in Glasgemälden ist die Verbildlichung dieses Verses nichts Seltenes, zumal in Verbindung mit der Darstellung des Stammbaums Jesse, und zwar in der Weise, daß die sieben Tauben, einzeln von Kreisringen oder Blattranken umrahmt, die Gestalt Christi oder Marias umgeben. Daß aber die Plastik sich des Vorwurfs bemächtigt um durch ihn den Propheten Jesaias zu kennzeichnen, ist ganz außergewöhnlich. Dieser führt als Attribut an den Marienportalen sowohl von Senlis als von Chartres und Reims, die alle ihn unter den Prototypen Christi aufweisen, eine stilisierte Blüte an langem Schaft, als die in Stein übersetzte Weissagung des ersten Verses seines elften Kapitels: »Et egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice eius ascendet«.

Der Dritte der Gruppe, ein ebenfalls bärtiger Mann in noch jüngeren Jahren, hält in der Linken, leicht an sich gedrückt ein bauchiges Gefäß, aus dem in geschlossenem Bündel Flammenzungen emporschlagen. Der jetzt fehlende Zeigefinger der rechten Hand war hinweisend darnach ausgestreckt. Das seltene Attribut läßt sich sonst bei Portalstatuen nirgendwo nachweisen. Zu den wenigen Beispielen seines Vorkommens gehört eines der sechzehn Standbilder, die, eine Arbeit der Wende des XIV. Jahrhunderts und aus der Abtei Le Bec stammend, jetzt im Mittelschiff der Kirche Sainte-Croix zu Bernay ihren Platz haben. Vom abbé Porée[48]) wird die Gestalt, deren Linke, wie die Lausanner Togafigur, zugleich mit dem Zipfel des Mantels das flammenspeiende Gefäß hält, während die Rechte eine Schriftrolle umschließt, als Johannes Ev. angesprochen und ihr Attribut als ein Sinnbild seines Märtyriums[49]) aufgefaßt. Vermag schon dort, aus Gründen auf die einzugehen hier nicht der Ort ist, diese Deutung nicht zu überzeugen, so muß sie für Lausanne entschieden abgelehnt werden, vor allem deshalb weil Johannes Ev. in einer der Statuen des rechten Portalgewändes mit Sicherheit erkannt wurde. Mit Petrus und Paulus zusammen erscheint er dort als Vertreter des Neuen Bundes; der Partner des Jesaias dagegen ist zweifellos eine alttestamentliche Gestalt, einer der Propheten. Unter diesen nun kommen eigentlich nur Jeremias und Elias in Betracht, und zwischen ihnen entscheidet in erster Linie die Deutung des Attributes. Dieses, ein Gefäß mit Flammen, ist nicht ohne weiteres klar. Ist das Wesentliche an ihm der Topf, und sollen die Flammen einzig den siedenden Zustand seines Inhalts verbildlichen, oder ist es im

Gegenteil das Feuer selbst, und das Gefäß lediglich eine Art Opferschale für das brennende Element in der menschlichen Hand? Beide Auffassungen sind möglich.

Der siedende Topf deutet auf Jeremias. Dieser nimmt unter den Prototypen Christi einen ersten Platz ein, denn der Leidensweg des Herrn ist in dem seinen vorgebildet. Deshalb erscheint er in Chartres[50]), Senlis und Amiens[51]) mit dem Kreuz in den Händen, dem Zeichen seiner messianischen Botschaft. Jedoch in welcher Beziehung stünde zu ihr der siedende Topf? Er wird von Kirchenvätern und jüngeren Exegeten als ein Symbol der ewigen Verdammnis[52]) ausgelegt, ferner der in sündhaften Begierden entbrannten und daher verworfenen Seele[53]), schließlich, oder eigentlich in erster Linie, des durch Nebukadnedzar über Jerusalem gebrachten Unglückes. Soll der siedende Topf, an dieses Ereignis erinnernd, den Propheten als jenen bezeichnen, der nach der Vorstellung der Juden zwar gesteinigt und tot war, in Wirklichkeit aber den Untergang des Tempels und des jüdischen Staates überlebte — gleichwie Christus alle Anstrengungen seiner Widersacher, ihn mitsamt seinem Namen vom Erdboden zu vertilgen, zu schanden machte, indem er den Tod und die Hölle überwand? Des Rupert von Deutz Ausführungen zu den Messen der Passionszeit berechtigen wohl dazu, aus dem ungewöhnlichen Attribut einen solchen Sinn herauszulesen.

Freilich, Eins läßt sich gegen diese ganze Darlegung einwenden, und mit Recht: die Gewaltsamkeit, die darin bestünde eine Vision, ein im Zustand hellseherischer Entrückung erschautes Gesicht gleich einer greifbaren Realität dem Propheten in die Hand zu geben. Aber ist es so viel weniger sonderbar,

den Jesaias seine Weissagungen, als Tauben gestaltet, auf dem Präsentierteller darbieten zu sehen?

Es bleibt die zweite Erklärung, die auf die Flammen das Hauptgewicht legt und in ihnen ein Kennzeichen des Elias erblickt. Denn zu ihm bringt die Überlieferung das Feuer in Beziehung. Schon in früher Zeit. In der »Cæna« des heiligen Cyprian, einem Traktat, der den Zweck hat den gewaltigen Bibelstoff dem Gedächtnis einzuprägen, leistet der Prophet den von ihm geforderten Dienst, indem er das brennende Element herbeischafft. Dasselbe tut er, und zu zweien Malen, in der »Cæna« des Hrabanus Maurus, die allerdings auf der des Cyprian fußt. Daß auch die bildende Kunst ihn mit diesem Attribut ausstattete, lehrt ein Baccio Baldini zugeschriebener florentinischer Stich[54]) des XV. Jahrhunderts, der ihn mit einem Flammenbündel auf der ausgestreckten Rechten darstellt. Somit eine Überlieferung, die sich lange hielt.

Was aber hat es für eine Bewandtnis mit den Flammen? Wahrscheinlich sind sie eine Anspielung auf Elias' Opfer, das Gott durch Feuer vom Himmel verzehren ließ um sich dem Volke als der einzig wahre kundzutun (III. Reg. XVIII, 38). Doch der Vorgang ist nach Hrabanus Maurus[55]) ein Symbol der Ausgießung des heiligen Geistes, also keine messianische Weissagung, wie sie anderswo die Erscheinung des Propheten bestimmt. Chartres, das ja die Reihe der geistigen Vorfahren Jesu am reichsten entwickelt hat, läßt unter ihnen auch den Elias nicht fehlen[56]), kennzeichnet ihn aber klipp und klar als Prototyp des himmelfahrenden Christus: mit der Rechten zieht er den Mantel von den Schultern, den Elisa, als Sockel unter ihm kauernd, auffängt. Eine kaum minder klare Sprache re-

dete der Prophet in Besançon[57]), wo er zwei Räder — Räder des feurigen Wagens, der ihn gen Himmel trug — in den Händen hielt.

Eine Anspielung auf das wunderbare Ende des Elias auch in dem Attribut der Lausanner Figur zu erblicken, scheint ausgeschlossen.

Jeremias oder Elias? Die Entscheidung zwischen den beiden wird so lange schweben, bis ein glücklicher Zufall oder umfangreicheres Wissen das jetzt fehlende Beweismaterial zu Tage fördert.

Es bleiben zu deuten übrig die drei Gestalten am südöstlichen Pfeiler, über deren Stand kein persönliches Attribut Aufschluß gibt; ein Buch, ein Schriftband, eine in bezeugendem Gestus erhobene Hand sagen nichts Bestimmtes aus, und schwerlich würde die richtige Erkenntnis ihrer Träger gelingen, hätte nicht ein glücklicher Zufall uns auf den Buchseiten der Johannes d. Ev. zunächst befindlichen Statue ein Paar Zeilen erhalten, just genügend um die Wiederherstellung der einst vorhandenen Inschrift zu ermöglichen. Diese bei angefeuchtetem Stein deutlich erkennbaren Buchstaben sind: LI · · R G NER Ci N · · IH$\overline{V}$ X$\overline{P}$I. Sie können kaum anders denn als »Liber generac[=t]ionis Jesu Christi« gelesen werden. Allerdings ist bei dieser Rekonstitution auffallend, daß die Wörter auf der rechten Buchseite (der den Anfang des Verses enthaltenden) vier, auf der linken nur drei Zeilen füllen, hier also der unterste Zeilenraum leer bleibt. Wie dem auch sei, die Ergänzung zum Eingangsvers des Matthäus-Evangeliums ergibt sich von selbst.

Erkennen wir aber in dem einen Standbild den Matthäus,

dann kann auch über die beiden andern kein Zweifel bestehen: es sind ebenfalls Evangelisten, und zwar wird der mittelste der Drei Lucas, der dem Eingang zunächststehende Marcus sein. Aus folgenden Gründen.

Die vier geheimnisvollen Wesen, die, im Alten Testament beim Propheten Ezechiel (I, 5-14), im Neuen in der Apokalypse (IV, 6-8) erscheinend, von der frühchristlichen Schriftauslegung als Symbole der Evangelisten gedeutet und der bildenden Kunst als solche geläufig sind, kommen in zwei verschiedenen Reihenfolgen vor. Die eine, der Vision des Ezechiel (I, 10) eigene, entspricht der zeitlichen Aufeinanderfolge der vier Hauptsakramente Christi, als deren Sinnbilder[58]) die vier rätselhaften Erscheinungen im Gesichte des das Künftige schauenden Propheten[59]) zu deuten sind. Die andere, durch Rupert von Deutz schon in den Büchern Mosis nachgewiesen[60]), wird von Johannes in der Apokalypse (IV, 7) innegehalten. Da in Lausanne dem Evangelisten Johannes Matthäus, d. h. seinem Symbol nach der Mensch als Zweitletzter der Vier vorangeht, hat man sich hier offenbar an die zweite der Reihenfolgen gehalten, und diese beginnt mit dem Löwen, also mit Marcus. Diese Auffassung findet eine Stütze durch den Vergleich der Lausanner Statuen mit einem gegenständlich verwandten Werk.

Eine der keineswegs häufigen monumentalplastischen Darstellungen der Evangelisten ist an der sog. Engelssäule im Querschiff des Straßburger Münsters erhalten. Dort unterliegt die Identifikation des einzelnen keinem Zweifel, weil einem jeden am Sockel sein Symbol beigesellt ist. Ein Vergleich jener Figuren mit den unsern nun läßt klar zu Tage tre-

ten, daß man in der Lausanner Bauhütte von den Straßburger Stücken Kenntnis hatte. Von eigentlicher Nachahmung kann nicht die Rede sein; aber es scheint ausgeschlossen, dem Zufall die Schuld zu geben an der Übereinstimmung einer Reihe von Motiven, deren jedes für sich genommen gewiß für ein Abhängigkeitsverhältnis keine Beweiskraft hat, die jedoch als Summe einen solchen Schluß aufdrängen.

Beim Johannes ist es die Anordnung des den linken Arm bis zur Hand verhüllenden, über den rechten in gerundetem Zipfel herabhängenden Mantels, die beide Standbilder gemein haben, bei Marcus die Raffung des Überwurfs über der linken Hüfte, bei Lucas die lehrhaft bezeugende Gebärde der rechten Hand. Drei einander dermaßen entsprechende Züge sind sicherlich nicht unabhängig von einander entstanden. Dem Einwand, es könnten die Motive zwar einzeln übernommen, jedoch frei unter die vier Standbilder verteilt worden sein, läßt sich die sichere Übereinstimmung bei den zwei Johannesfiguren entgegenhalten, die dasselbe Verhältnis auch bei den übrigen wahrscheinlich macht, eine Auffassung die umsomehr einleuchtet, als ihr Ergebnis sich mit der auf anderem Wege gewonnenen Deutung deckt. Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß in Lausanne wie in Straßburg, mit dem mächtigsten Barte Lucas ausgestattet ist, während Marcus ihn voll aber kurz trägt und Matthäus mit dem seinen zwischen den Zweien die Mitte hält.

* * *

Nachdem die Standbilder einzeln bestimmt sind, erhebt sich die Frage nach dem Gedanken, den Absichten, die für ihre Auswahl und Zusammenstellung an diesem Portal bestimmend waren. Die linke Seite, das ist ohne weiteres klar, führt in gekürzter Fassung das Programm der Marienpforte durch. Ihre sechs Vertreter des Alten Bundes: David, Jesaias und sein Partner — drei große Propheten —, Moses und Johannes d. T. — der erste und der letzte unter ihnen —, Simeon, der die Verwirklichung ihrer Weissagungen erlebte, begleiten, als geistige Ahnen des göttlichen Sohnes, seit Senlis die Darstellung von der Mutter Tod und Erhöhung. Ungewöhnlich ist dagegen die Folge der rechten Seite, die ihrem Inhalt nach in die Gruppen der vier Evangelisten und der zwei Apostelfürsten zerfällt. Der Erscheinung des Thronenden, die Gestalten des Statthalters Christi und des Völkerapostels als bevorzugte Vertreter des Jüngerkreises beizugesellen, ist der Portalplastik namentlich des XII. Jahrhunderts durchaus nicht ungeläufig. Mit dem Aufkommen der vollzähligen Apostelschar an den Gewänden des Weltgerichtsportales verlieren natürlich die beiden, indem sie nun der Gesamtheit einverleibt werden, ihre Vorzugsstellung, allerdings nicht ohne sich oft genug den Vorrang des dem Herrn zunächst befindlichen Platzes zu wahren. Aber auch im XIII. Jahrhundert weisen einzelne Portale wie das von Saint-Pierre in Genf[61]) die beiden Apostel unter Ausschluß der übrigen auf.

Lebensgroße Evangelistendarstellungen sind nicht häufig in der Monumentalplastik des XIII. Jahrhunderts. Das neue Programm des Portalschmuckes hat keinen Platz für sie. An die Marienpforte, unter die Prototypen Christi gehören sie

nicht. Die Gewände des Weltgerichtsportales sind ganz und gar von den Jüngern des Herrn in Anspruch genommen. In den Rahmen der Dreikönigstüre passen sie nicht hinein. So sehen sie sich vom Kircheneingang verdrängt, der ehemals sie oft selbst dann beherbergte, wenn sein plastischer Zierrat auf das dringendst Wünschenswerte beschränkt war, die Ausschmückung des Bogenfeldes mit dem in der Glorie thronenden Gottessohn. Diesem waren sie beigesellt, und zwar in ihrer mystischen Gestalt, durch die sie sein Erlöserwerk versinnbildlichen: Matthäus die Menschwerdung Christi, Lucas dessen Opfertod, Marcus die Auferstehung, Johannes endlich die Himmelfahrt[62]). Am altüberlieferten Bilde des Gottes, den die Mandorla umstrahlt, hat Lausanne festgehalten, ihm aber einen neuen Rahmen gegeben, indem es Maria und begleitende Engel zum Krönungsakt sich einfinden ließ. Da nun im Bogenfeld kein Platz mehr für sie war, was blieb den Evangelisten anderes übrig als an die Säulen herunterzusteigen, wobei sie, den Gefährten an den übrigen Pfeilern sich anpassend, ihre symbolische Erscheinung gegen die leibliche eintauschten. Dessungeachtet haben sie hier in erster Linie messianischen Charakter, genau so wie in Straßburg, wo diese Eigenschaft allerdings durch die Tiere zu Füßen der Evangelisten nachdrücklich betont ist. Wenn das in Lausanne unterblieb, geschah es wohl einfach, damit ihren Sockeln die Übereinstimmung mit denen der anderen Statuen gewahrt werde, die lediglich als Verkörperungen besiegter finsterer Mächte sich darstellen. Zudem mochte bei der Allbekanntheit gerade jenes Dogmas[63]) eine solche Deutlichkeit der Sprache überflüssig scheinen.

Die Pfeilerfigur.

Die Gestalt am Türpfeiler wird von Rahn[64]) als »jugendlicher Heiland« gedeutet, eine Ansicht, der heute wohl niemand mehr beizustimmen vermag. Was Rahn zu ihrer Begründung anführt, hat keine Beweiskraft. Er findet nämlich »dieselbe Auffassung Christi in den nur wenig älteren Skulpturen in der Kathedrale zu Genf und der Valeriakirche zu Sitten«. Allerdings kommt Gott der Sohn auf Kapitellen dort wiederholt bartlos vor, aber diese sind Erzeugnisse einer so primitiven und ihrem Wesen nach von der Lausanner Plastik gänzlich verschiedenen Kunst, daß sie hier unmöglich zum Vergleich herangezogen werden können. Am Eindruck hoher Altertümlichkeit, den sie erwecken, trägt nicht eine besonders frühe Zeit der Entstehung die Schuld, vielmehr die Unbeholfenheit und Schwerfälligkeit einer Lokalkunst, die sich nur langsam entwickelt. In Lausanne dagegen stehen wir einer importierten, nicht aus einheimischer Kunstübung hervorgewachsenen Monumentalplastik gegenüber. Und was den Zeitunterschied der beiden Skulpturengruppen anbelangt, so sind sie immerhin durch wohl drei Vierteljahrhunderte voneinander getrennt, ein Zeitraum der zu gründlichen Wandlungen sicher hinreicht. Auch Frankreich hat in der romanischen Epoche den bartlosen Christus gekannt[65]), doch wurde er bald von dem bärtigen vollständig verdrängt. In gotischer Zeit finden wir ihn nirgends mehr. Für den als »Lehrender« gedachten Christus am Türpfeiler bürgert sich der gütig ernste bärtige Typus

eines nicht mehr ganz jungen Mannes ein. Mit ihm jedoch hat der Jüngling in Lausanne, um dessen Mund ein feines, fast ironisches Lächeln spielt, nichts gemein.
Vor den anderen Standbildern der Halle zeichnet ihn der Nimbus aus. Diesen trennt vom Türpfeiler eine dünne, annähernd herzförmige Platte, deren unterer Teil vom Rücken der Gestalt verdeckt wird. Bei genauerem Hinsehen entpuppt sie sich als Flügelpaar. Kenntlich gemacht sind diese Flügel nur durch eine kleine Abtreppung am Rande, die eine einzelne Feder andeutet. Im übrigen ist die Oberfläche völlig glatt, zeigt jedoch deutliche Spuren von Vergoldung und mit dunkler Farbe eingezeichneten Federn.
Kein Zweifel, wir haben einen Engel vor uns. Zu einem solchen stimmt übrigens alles: der Nimbus, die Nacktheit der Füße, die Gewandung, der jugendliche Typus und vor allem die Haartracht: die durch einen Reifen niedergehaltenen kurzen Ringellocken.
Als allein auftretender Engel aber ist hier nur Einer denkbar, Michael, der Überwinder des Drachen, der Seelengeleiter und Seelenwäger, der Fürst der himmlischen Heerscharen; an dieser Stelle allerdings eine ungewöhnliche, wenn auch nicht beispiellose Erscheinung. Der Michael am Türpfeiler der Kirche seines Namens in Dijon kann zwar nicht als Parallele gelten, da ihm als dem Schutzheiligen auf diesen Platz ein besonderes Anrecht zustand. Außerdem gehört er einer viel jüngeren Zeit an. Aus dem XIII. Jahrhundert dagegen stammte der Erzengel, der am Südeingang der Magdalenenkirche zu Besançon den Türpfeiler schmückte, eine um so bedeutungsvollere Tatsache als die Bildwerke gerade dieser Kirche, wie

aus ihren kärglichen Resten hervorgeht, zu Lausanne stilistisch in engster Beziehung standen. 1734 verschwand zugleich mit der übrigen Kirche, die einem Neubau im klassizistischen Stil weichen mußte, die Vorhalle, von deren reichem Skulpturenschmuck die in der Bibliothek der Stadt Besançon aufbewahrte Skizze des abbé Fleury ein Bild gibt: am Türpfeiler steht, in frei herabwallendem Gewand ohne Rüstung, wie ihn das frühe Mittelalter bevorzugt, Michael, den überwundenen Drachen mit den Füßen tretend. Auch die Kathedrale von Laon beherbergt den Drachentöter, wenngleich nicht an solch vornehmer Stelle: von zwei anderen Engeln begleitet, erscheint er im Giebel des südlichsten der drei Westeingänge, mit der Lanze den Drachen durchbohrend, die Linke auf den Schild gestützt[66]).

Ist somit in der gotischen Portalplastik der Erzengel eine keineswegs einzigartige Gestalt, so bleibt der bevorzugte Platz, den er hier, an einer Kathedrale und Liebfrauenkirche inne hat, immerhin auffallend genug um die Frage aufzuwerfen nach den Gründen, die für die Wahl des Michael als Pfeilerfigur bestimmend waren. Es kann hier hingewiesen werden auf die Bedeutung seines Kultus, für die der Umstand spricht, daß schon in karolingischer Zeit die Turmkapellen meist dem Erzengel geweiht sind[67]), auf burgundischem Gebiet sogar das ganze, als Kapelle eingerichtete obere Stockwerk der Vorkirchen[68]). Auch im Münster zu Lausanne hatte er seinen Altar über dem Narthex auf der Empore, die gegen das Innere der Kirche zu offen ist[69]). Dieser Altar gehörte zu den ältesten der Kathedrale, denn er wird bereits im Jahre 1210 erwähnt[70]) und zwar in einem Wortlaut, der vermuten

läßt, er sei nicht erst damals gestiftet worden. Es ist somit nicht ausgeschlossen, daß Michael in Lausanne lediglich einer besonderen Verehrung den bevorzugten Platz am Türpfeiler verdankte.

Doch eine zweite Erklärung stellt sich ein, und sie gewinnt an Glaubhaftigkeit in dem Maße, als das von den Bildhauern der Lausanner Kathedrale befolgte Programm sich uns zu erkennen gibt. Was in dieser Frage vielleicht Gewißheit verschafft hätte, ein Attribut in der Rechten des Engels, ist durch die ihm zugefügte Verstümmelung verloren gegangen. Welcher Art mag es gewesen sein? Das Schwert ist bei der Abwesenheit des Drachens unter seinen Füßen — Michael steht auf einem zinnenbekrönten Architektursockel — nicht eben wahrscheinlich. Mit dem »labarum« [71]) oder der Kugel [72]) pflegt ihn die Monumentalplastik nicht auszustatten. Sie kennt ihn eigentlich nur in zwei Rollen: als Satansüberwinder und als Seelenwäger. In dieser letzteren Eigenschaft bildet er, die Wage in den Händen, einen wesentlichen Bestandteil jeder Weltgerichtsdarstellung, ja er vertritt sie gelegentlich allein und losgelöst aus diesem natürlichen Zusammenhang [73]), gleichsam das auf die knappste Formel gebrachte Dogma von der einst alle erreichenden Gerechtigkeit.

Und so will er vermutlich auch hier aufgefaßt sein: als bezeichnendster Vertreter der gewaltigen Geschehnisse, derer Schilderung anderwärts das Bogenfeld des Haupteingangs in Anspruch nimmt. Am Südportal von Lausanne, wo schon die zwei Vorwürfe der Majestas Domini und der Krönung Mariä sich in den verfügbaren Raum hatten teilen müssen, war eine breit ausgesponnene Vorführung dieses dritten Themas

nicht möglich. Doch es genügte ja die Gegenwart des Erzengels, um in der Vorstellung des Beschauers all jene Bilder erstehen zu lassen, mit denen die Erscheinung des Seelenwägers unlösbar verknüpft war.

Der Narthex.

Die Gruppe der thronenden Muttergottes mit Kind, in ihrer byzantinischen Fassung vom Abendland übernommen und das ganze Mittelalter hindurch als einer der höchst in Gunst stehenden Vorwürfe Gegenstand künstlerischer Gestaltung in jedem Material und jeder Technik, tritt in der Frühzeit der monumentalen Plastik in zweifacher Form auf, einer repräsentativ-dogmatischen und einer lebendig-menschlichen. Zu Anfang führt, gemäß der Sinnesrichtung dieser mit Vorliebe in Symbolen redenden Kunst, die erste von beiden das große Wort, während die andere sich nur vereinzelt da und dort meldet. Indeß mit der wachsenden Neigung zur erzählerischen Darstellungsart vertauschen sich die Rollen, und die Gesinnung, die das Thema als willkommenen Anlaß ergreift, den rein menschlichen Gefühlen des Mutterstolzes und des Mutterglückes, dem herzlichen, ja neckischen Verhältnis zwischen Mutter und Kind Ausdruck zu geben, läßt allmählich aus ihrem Bilderkreis die erste Fassung verschwinden. Immerhin vermag diese sich erstaunlich lang zu behaupten; noch an der Westfront des Straßburger Münsters erscheint Maria streng frontal, das Kind vor sich auf den Knien haltend: ein Thronsitz dem göttlichen Wort; doch nicht mehr im Tympanon, dem Beschauer nahe gerückt — in die luftige Höhe des Wimpergs ist sie hinaufversetzt. Am Türfeld dagegen, wo die Gruppe auch im XIII. Jahrhun-

dert überaus häufig begegnet, bildet sie nun stets den Bestandteil einer historischen Szene, der Anbetung der Könige, und erhält gerade in diesem Zusammenhang bei aller Feierlichkeit der Erscheinung ein lebensvolleres Gepräge, indem das Kind es sich auf dem Schoß der Mutter behaglich macht und sich wohl gar Beziehungen zwischen ihm und den anbetenden Weisen anspinnen.

Der für die thronende Muttergottes an der Kathedrale von Lausanne gewählte Platz schließt sich der in Laon und Straßburg befolgten Anordnung insofern an, als er hier wie dort, hoch über der Kirchentüre befindlich, Maria den Zugang zum Heiligtum in weitem Gesichtsfeld beherrschen läßt. Die Gestalt zeigt in Aufbau und Haltung den strengen Typus der Frühzeit; indessen ist unter Wahrung des geschlossenen Umrisses die Starrheit der Gruppe dadurch gebrochen, daß das Kind aus der Mittelachse heraus auf den linken Oberschenkel der Mutter gerückt ist. Inwieweit durch den Ausdruck der Köpfe die Lebendigkeit der Erscheinung gesteigert war, läßt sich nicht sagen, aber jener eine Zug genügt um erkennen zu lassen, daß das rein dogmatische Madonnenbild hier überwunden ist. Der Vergleich mit der Muttergottes der Dreikönigsdarstellungen liegt umsomehr nahe, als in dem Paar zu beiden Seiten des Eingangs, wenn auch nicht die neutestamentliche Szene der Anbetung selber, so doch ihr Sinnbild im Alten Bunde[74]) verkörpert ist. Die Deutung der beiden Standbilder als Salomo und Königin von Saba stützt sich auf die Beispiele von Chartres, Amiens, Reims und Straßburg[75]), wo die Zwei ebenfalls in der Nähe der Gruppe von Mutter und Kind ihren Platz haben. Mit dem König kann an dieser Stelle nur David

oder Salomo gemeint sein, und für letzteren spricht außer dem Umstand, daß David am Südportal aufgenommen wurde, just die Partnerschaft einer Frau. Daß diese eine Königin darstellt, läßt sich allerdings nicht beweisen, da ihr mit dem Kopf zugleich das Abzeichen ihrer Würde abhanden gekommen ist. Immerhin bekunden Haltung und Gewandung die vornehme Frau. Die Bewegung ihrer rechten Hand ist wohl als Erfassen der Mantelspange zu deuten. Salomo weist mit der Rechten auf den Inhalt eines Spruchbandes in seiner Linken.
Die Sockel, Zwittergebilde seltsamster Art, stehen auch hier in keiner engeren Beziehung zu den Standbildern.

* * *

Die Übertragung des französischen Programms dreitüriger Marienkirchen auf Portalanlagen von geringerem Umfang ist eine Tatsache, als deren bekanntester Beweis wohl die Freiberger Goldene Pforte gelten kann, die in ihren oberen Regionen die drei Vorwürfe des Weltgerichts, der Krönung Marias und der Anbetung der Weisen samt und sonders beherbergt. Lausanne ist in einer derartigen Häufung und Verquickung traditioneller Themen noch weiter gegangen. Dem Neuen zwar sich zuwendend und es bereitwillig aufnehmend, mochte man doch auf das Alte nicht verzichten. In welcher Weise diesen mannigfachen und zum Teil widerstreitenden Forderungen Genüge geschah, hat die Betrachtung der Bildwerke gezeigt. Marienverherrlichung und Majestas Domini hatten sich in das Südportal zu teilen, eine Aufgabe, die mit Geschick gelöst wurde, indem man ein jedes der zwei Themen

die Säulen einer Hallenseite besetzen ließ und während man dem einen im Bogenfeld das Uebergewicht sicherte, das andere dafür am Türsturz schadlos hielt. Der Türpfeiler dagegen wurde beiden entzogen, um als drittem Vorwurf — das freilich bleibt Mutmaßung — dem Jüngsten Gericht, in der Gestalt des Michael verkörpert, Raum zu gewähren. Im Narthex endlich fand die thronende Muttergottes ihren Platz in Begleitung des alttestamentlichen Königspaares, das dem der dogmatisierenden Bilderschrift kundigen Kirchgänger des Mittelalters gleichbedeutend war mit der Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande.

Ein reiches und vielseitiges Programm fürwahr, das weiten Ansprüchen gerecht zu werden trachtet. Von wem entworfen? Von dem ausführenden Bildhauer oder dem leitenden Baumeister? Sicherlich weder von dem einen noch von dem anderen. Der Wille des Bauherrn gibt sich hier kund: der Bischof und die Herren des Domkapitels waren es, deren konservativer Sinn zu dieser eigenartigen Verbindung alter und neuer Werte den Plan ausarbeitete[76]). Wobei die Vermutung nicht unberechtigt ist, es sei in dem thronenden Christus, begleitet von den vier Evangelisten und den beiden Apostelfürsten ein früherer Vorwurf beibehalten: einer, der entweder am Portal des ehemaligen romanischen Baues ausgeführt, oder in jenem ersten Entwurf vorgesehen war, der nur in den östlichsten Teilen verwirklicht worden ist.

II. Stilistisches.

Die Skulpturen der Lausanner Kathedrale stehen auf helvetischem Boden vereinzelt da. Dem in der Monumentalplastik vor allen fruchtbaren 13. Jahrhundert scheint in diesen Gauen für die Betätigung seines hochstehenden bildnerischen Könnens sich die Gelegenheit nur spärlich geboten zu haben. Vielerorten war das, was an plastischem Zierat für eine der Gottheit würdige Wohnstätte begehrenswert schien, aus der vorausgegangenen Epoche schon vorhanden und mochte als genügend erachtet werden, ließ jedenfalls bei einer Gesinnung, der jede Neuerungssucht fern lag, das Verlangen nach anderem kaum aufkommen. Wo jedoch die Gotik auch als Bildnerin zu Worte gekommen war, am Westeingang der Peterskathedrale zu Genf, da wurde sie wie so manches Edelwerk mittelalterlicher Schönheit von dem Urteilsspruch der klassizistisch gerichteten Aufklärungszeit aus der Welt geschafft. Eine erhaltene Zeichnung[77]) des 18. Jahrhunderts gibt wohl die Möglichkeit, den übrigens nicht umfangreichen Portalschmuck[78]) nach Stoff und Anordnung zu bestimmen, nicht aber in Bezug auf die Darstellungsform, für die lediglich aus dem gotischen Wesen der Portalarchitektur ein Schluß zu gewinnen ist. Andrerseits besteht keinerlei Beziehung zwischen der Monumentalplastik von Lausanne und den kleinfigurigen Kapitellen romanischen Stiles der Genfer Kathedrale, den reizvollen Endgliedern in der

Reihe bemerkenswerter Kapitellskulpturen des 12. Jahrhunderts auf welschschweizerischem Boden. Hier die Abstraktion der Romanik, die jedwede Naturform der Forderung ornamentaler Stilisierung unterwirft, dort ein neuer Wille zu lebensvoller Natürlichkeit, der auf Wiedergabe der Erscheinungswelt selber gerichtet ist auch da, wo er in Einzelheiten der Faltengebung an der konventionellen Formel festhält. Die Lausanner Säulenstatuen trennt von den Genfer Kapitellfigürchen jener lange, an Eroberungen neuer Werte reiche Entwicklungsweg, dessen Marksteine in fast lückenloser Folge im eigentlichen Frankenreiche aufzufinden sind. Ihn in tätiger und fördernder Anteilnahme mitgemacht zu haben, kann sich das zisjuranische Burgund nicht rühmen. Ihm fehlten zu einer solchen Rolle die äußeren Voraussetzungen sowohl als auch die innern. Es beschränkte sich darauf, von den Großtaten seiner begabteren gallischen Schwestern Kenntnis zu nehmen, um dann im geeigneten Augenblick aus ihren Händen die neuen Errungenschaften als vollgültige und längst anerkannte Ausdrucksweise zu empfangen.

Für das Bildwerk des Lausanner Südportales, an dem das übernommene Gut so unvermittelt zutage tritt, ist Ausgangspunkt jene Stufe der Entwicklung, deren Vertreter u. a. sind: an der Westfront der Kathedrale von Laon das linke Türfeld und der Türsturz des rechten Portales, in Saint-Yved zu Braisne die Ueberreste der Marienkrönung und die thronende Muttergottes, schließlich an der Stephanskathedrale zu Sens das Johannesportal. Diese Entwicklungsstufe beginnt die Lockerung des Gewandes vom Körper, an dem es bis dahin gleichsam angeklebt gehaftet hatte, ihn einzwängend und ein-

engend, der freien Regung der Glieder ein ständiges Hemnis. Sie verdichtet um ein weniges die Gewebe und verleiht ihnen einige Schwere, sodaß die Falten in bedächtigerem Fall und gemäßigteren Kurven ihren Verlauf nehmen. An Stelle der unzähligen, enggereihten, nadelfeinen Parallelfältchen, die nur an batistartigen Stoffen entstehen, führt sie die rhythmisch verteilten Faltengruppen ein, die im Wechsel mit glatt anliegenden Gewandpartien die Oberfläche der Erscheinung durch das beginnende Gegenspiel von Licht und Schatten beleben. Doch über die Sorge um die gefällige oder prächtige Hülle hinaus dringt der gestaltende Wille vor zum Kern selber, dem menschlichen Leib, von dessen edler Bildung er ein wenn auch idealisiertes, so doch wahres Abbild zu geben sich bemüht, das nicht wie ehedem nur den Gelenken Rechnung trägt, sondern auch den Muskeln gerecht wird und dadurch vom steil abfallenden Umriß zum wellig niedergleitenden gelangt. Aber noch sind die Gewohnheiten jahrzehntelanger Kunstübung nicht überwunden, die da und dort im gequollenen Leib, fast überall im kaligraphisch schnörkelhaften Getriebe der Falten um Brust, Ellenbogen, Knie und Unterschenkel weiterleben; noch zittert in Gewandsäumen und -zipfeln, in hastig zufahrenden Bewegungen die Erregung nach, mit der die plastische Erscheinungswelt, z. B. in Senlis sich die Fesseln der wirklichkeitsfremden Darstellungsform abschüttelte, um es mit dem gefühlswarmen formenschönen Leben selber aufzunehmen. Ein in voller Umbildung begriffener Stil, der mit Leidenschaft einem fest in's Auge gefaßten Ziel zustrebt, ohne doch im einzelnen mit der Ueberlieferung völlig brechen zu können.

Auf diesem Boden steht man in der Werkhütte von Lausanne, als dort die Plastik des Südportales in Angriff genommen wird. Zug für Zug fügen sich die Standbilder des linken Gewändes, entwicklungsgemäß die ersten der ganzen Reihe, der eben umschriebenen Darstellungsart ein. An der freien Entfaltung ihres Körpers sind sie nicht mehr durch den gliederbindenden Bann des Säulenschaftes augenfällig gehemmt. Von beträchtlicher Schulterbreite und ebenso breitem Stand, haben sie auf minder abschüssigen Sockeln festen Fuß gefaßt, lassen den Kopf sich wenden und neigen und sind mit Muskeln ausgestattet, die den an- und abschwellenden Umriß der Gestalt bestimmen. Aber sie verunziert noch die Abnormität des vorquellenden Leibes, und die Hüften scheinen wie bei Gliederpuppen mit dem Rumpf verbunden zu sein. Linien gleich umziehen dünne gratige Falten die den ausladenden Muskeln glatt angeklatschten Gewandpartien, sparen am rechten Unterschenkel des Moses ein eiförmig gestrecktes Feld aus und weichen am linken Simeons nach rückwärts aus, als gäben sie dem Druck eines kräftigen Windstoßes nach. Im Raume zwischen den Gliedern, an Zipfeln und Enden drängen sich gewichtigere, aber, wie die kleinen, kantig harte Falten dicht zusammen, durch ihre röhrenähnlichen Bildungen die nervös unruhige Linie des Gewandsaumes prägend, der bei Simeon in höchst bezeichnender Weise unter dem Impuls der vorwärtsdrängenden Bewegung nach außen strebt. Haupthaar und Bärte setzen sich zusammen aus kräftigen gewellten Strähnen, deren stoffliche Kennzeichnung durch parallele feine Rillung gegeben ist. Hat nun zwar der Täufer vor den andern eine größere Ruhe und Natürlichkeit des Faltenwurfes voraus,

so verdankt er jene doch offenbar nur dem ungeschmeidigeren Wesen des härenen Gewandes, das sich dem ornamentalen Trieb entzieht. In Wirklichkeit ist just dieses Stück das Rückständigste von allen, scheinen doch in der Straffheit der vorderen Faltenzüge, in der Stellung der Beine, durch die eine hermenähnliche Verjüngung der Silhouette erreicht wird, in den auf abfallenden Standflächen nach außen und nach abwärts gerichteten Füßen, in der besonders summarischen, die wenigen aber mächtigen Strähnen voneinander isolierenden Behandlung des Bartes endlich, Erinnerungen an Formen aus der Frühzeit der monumentalen Plastik — man denkt etwa an das Chartraner Westportal — den Bildhauer geleitet zu haben.

Bereits am rechten Gewände aber tritt in der Formbehandlung ein Wandel ein. Der Kopftypus zwar bleibt dem früheren gleich, und wo das Haar eine wesentlich verschiedene Bildung erfährt, entspricht das nur der Jahrhunderte alten Überlieferung, die Haar- und Barttracht der drei vornehmsten Apostel genau festgelegt hatte. Aber der vorgetriebene Leib ist verschwunden, und bei Paulus und Johannes d. Ev. haben auch die Hüften jede Betonung verloren, nachdem sie bei Petrus ein letztes Mal, aber nur leicht, zur Geltung gebracht und die hermenmäßige Verjüngung der Figur noch über die des Täufers hinausgegangen war. Die Gewänder sind vom Körper mehr abgelockert, die Gewebe schwerer, die Faltenzüge fließender, beruhigter, gleichmäßiger verteilt, fast frei von jener Neigung zu willkürlich ornamentalem Dasein. Neben den Bogenfalten finden sich auch solche, die spitzwinklig gebrochen sind.

Die Standbilder der freistehenden Pfeiler sind zwar unter sich recht ungleich, doch verbindet sie gegenüber denen der Gewände die durchweg kontrastreichere Gestaltung der Oberfläche: breitere Faltenkämme, tief eingeschnittene Furchen und Mulden bewirken ein jenen unbekanntes Gegenspiel von Licht und Schatten, in dessen Dienst die Gewandstoffe immer kompakter und schwerer werden. In dem meistens flüssigeren und großzügigeren Faltenwurf spricht sich ebenfalls die im Sinne des 13. Jahrhunderts fortschreitende Entwicklung aus, unter deren Einfluß nun auch die Typen ihr Aussehen verändern. Während David und Marcus mit leichter Abwandlung der Barttracht den Typus der Gewändefiguren sozusagen noch wörtlich wiederholen, zeigen die übrigen vier Gestalten eine wesentlich anders geartete, von der schematischen Rillung befreite Behandlung der Haarpartien. Die des Jesaias zunächst unterscheiden sich von den früheren, bei gleicher Aufteilung der Massen in mächtige Strähnen, lediglich durch den Wegfall jener feinen Rillung, eine Neuerung, in der sich, ungeachtet ihr Eindruck einer Verrohung gleichkommt, das Verlangen nach zusammengefaßter, größerer Form meldet. Beim Propheten mit dem Flammentopf ist ein freierer weicher Fall der Locken erreicht, der in dem Bart des Matthäus in das symmetrische, lebhaft geschlängelte Linienspiel übergeht, um dann mit den üppig wuchernden Spirallocken des Lucas vollends in den dekorativen Schwulst des 14. Jahrhunderts einzulenken. Mit solchem Geschmackswandel steht bei den drei letztgenannten Figuren eine vollere Bildung des Mundes in Einklang.

Doch trotz solcher bald entschiedener, bald schüchterner durch-

geführten Neuerungen ist der unmittelbare Zusammenhang selbst der fortschrittlichsten Stücke dieser Gruppe mit den früheren der ganzen Reihe unverkennbar. Nicht allein durch das für den Eindruck entscheidende Moment der schwerblütig derben Formensprache — auch in Einzelheiten, wie dem unverändert harten kantigen Wesen der Falte und der Eigenart des unteren Gewandabschlusses, ja mehr, in der direkten Wiederaufnahme schon vorhandener Haltungs- und Bewegungsmotive. Andrerseits werden gerade durch diesen Umstand die fortschrittliche Gesinnung und der freie Meißelzug umso augenfälliger. Ein Vergleich der Statue des Marcus mit jener des Moses ist in diesem Sinne lehrreich. Hier wie dort ein breitspuriges ruhiges Stehen der Gestalt, die mit leiser Schrägneigung des Kopfes ein Schriftstück darbietet, das sie mit der zugleich den Ueberwurf raffenden linken Hand stützt, während die rechte es oben festhält. Bei Marcus ist der vorgetriebene Leib mitsamt dem willkürlich ornamentalen Liniengekreise verschwunden und die schwere Stofflichkeit des Gewandes schmiegt sich viel freier dem Körper an; doch davon abgesehen: wie ganz anders steht die Figur da! Moses drückt sich eng an die Säule. Seine Haltung verrät gleichsam das Bewußtsein der beschränkten Standfläche und des unter ihr gähnenden Abgrundes. Jener dagegen tritt fest und sicher auf, mit leichtem Schwung der Haltung, sodaß man von Stand- und Spielbein reden möchte. Dasselbe Verhältnis im Wurf des Gewandes: dort dicht nebeneinander schroffer und stockender Fall der Falten, hier ein milder großzügiger Fluß.
Aufschlußreicher noch ist die Gegenüberstellung der Standbilder Simeons und des unbenannten Propheten, beide nach

links ausschreitend, beide mit links gerafftem, von der Schulter in mäßig langem Zipfel niederhängendem Ueberwurf. Was beim Propheten als fortschrittliches Element vor allem in die Augen springt, ist die weit reichere und mannigfaltigere Behandlung der in kräftigen Licht- und Schattenkontrasten lebenden Oberfläche, und als deren Voraussetzung eine auf Kosten der Faltenzahl durchgeführte gesteigerte Betonung der einzelnen Faltenmotive, zugleich der schwerer fallende Stoff der Gewandung. Wichtiger als die Abwesenheit jener nun schon mehrfach hervorgehobenen, in das 12. Jahrhundert zurückweisenden Züge ist die neu auftauchende Gegensätzlichkeit der Bewegungsrichtungen: mit dem nach links vorstrebenden Zug des Körpers verbindet sich eine Rechtswendung des Kopfes und die den Körper überschneidende Haltung des rechten Armes. Bei Simeon ist die ganze durchgehende Bewegung in ein und derselben Richtung orientiert. Ferner: wie frei und beweglich sitzt bei jenem der Kopf auf den Schultern, wie klar ist der Halsansatz und wie bewußt auch zur Schau gestellt! Die Hand, die hier am Werke ist, fühlt sich ihrer Sache sicher. Und ihr gelingt ein so glücklicher Wurf wie dieses in Schwung und großzügiger Linienführung der Toga verwandte Ueberkleid. Schließlich bringt sie auch den Komplex von Sockel, Füßen und Gewandabschluß in eine freiere, gelockerte Erscheinung und setzt an die Stelle der kleinblättrigen vielgliedrigen Baldachinranke ein schön geschwungenes Gebilde von saftstrotzender Ueppigkeit.

Freilich, dieser Prophet bedeutet auch den Höhepunkt der freiplastischen Leistungen am Lausanner Südportal; die übrigen Säulenstatuen stehen bei weitem nicht auf der nämlichen Stufe

künstlerischen Wertes. Sind schon an den Standbildern der Gewände Qualitätsunterschiede bemerkbar, so machen solche sich bei denen der freistehenden Pfeiler in noch höherem Maße geltend, wovon ein Blick auf Jesaias überzeugt, der wohl das schwächste Stück der Folge ist, da er nicht allein wie Matthäus platt und reizlos, sondern überdies in einer Weise gebaut ist, die jeder Anatomie Hohn spricht. Von dem schmalschultrigen engbrüstigen Oberkörper zu den verkümmerten Hüften, den rachitisch gebogenen Beinen (rechter Oberschenkel!) und den abwärts gezogenen Füßen ist alles saft- und kraftlos, nichts weiter als ein kümmerlich umhüllter Steinschaft, der ein bedeutungsvolles Symbol trägt. Solche Mängel sind nicht etwa altertümlicher Befangenheit gleichzusetzen, da die Figur sonst nach Faltengebung, Haarbehandlung und Gestaltung der Oberfläche entschieden mit den fortgeschritteneren Teilen der Portalskulpturen zusammengeht.

Derartige Schwankungen in der Qualität der Leistungen machen es schwer, den Gang der Arbeiten zu erkennen und nachzuweisen. Immerhin dürfte als sicher gelten, daß der Anfang an der äußersten Säule des linken Gewändes zu suchen ist und daß von hier die Arbeit nach rechts weiter ging, das heißt von der trockenen Befangenheit eines Moses auf gleicher Typenstufe zu der schwungvolleren Stattlichkeit Simeons und darauf zu der veränderten Formbehandlung der Gruppe des rechten Gewändes — eine stilkritische Entwicklungsreihe, die eine Stütze findet in der Anordnung der Sockel. Diese nämlich, zu Anfang in der Weise angebracht, daß sie von den Schaftringen durch einen Säulenstreifen getrennt bleiben, rutschen allmählich am Schaft herunter, bis sie schließlich die

Ringwulste erreichen, ein Zustand der jedoch erst an den freistehenden Pfeilern eintritt, wo die Sockel an Höhenausdehnung merklich gewonnen haben. Der Prozeß ist an den Gewänden Stufe um Stufe zu verfolgen: von dem breiten Säulengürtel unter Moses ist bei Johannes d. Ev. nur ein ganz schmales Band übrig geblieben. Das besitzt aber auch Marcus noch, was ihn im Verein mit Eigenart des Typus und Faltenwurfs den Gewändefiguren unmittelbar angliedert. Für die übrigen Stücke ist der Arbeitsgang schwer zu bestimmen; es läßt sich nur sagen, daß wegen der besonders schlappen summarischen Faltengebung, namentlich aber wegen der bereits in das 14. Jahrhundert weisenden Behandlung der Haarmassen die auch durch ihre Größenverhältnisse — sie ist ein gutes Stück kleiner als die übrigen — auffallende Statue des Lucas in der Reihe die letzte sein dürfte.[79])

Eine Sonderstellung nimmt das Standbild Michaels ein. Seine Rundköpfigkeit und die hier allerdings sehr spärlich ausgefallenen Ringellocken teilt es zwar nicht nur mit den geflügelten Gefährten im Türfeld, sondern mit den frühgotischen Engeln überhaupt. Was aber an seinem in der Form nichts weniger als edlen Kopfe fesselt, ist der individuelle, fast geistreich zu nennende Zug des feinen schmallippigen Mundes. Ueber den kleinen, an der Oberfläche haftenden Augen sind die Lider ausnahmsweise — freilich rudimentär genug — plastisch ausgeführt, während bei den Säulenstatuen ihre Wiedergabe ausschließlich der Bemalung überlassen wurde. Das von den Hüften abwärts in rein vertikale, strenge Falten gelegte Gewand hat im Gegensatz zu den Säulenstatuen unten einen runden gleichmäßigen Abschluß erhalten. Trotz dieser Ab-

weichungen steht jedoch die stilistische Zugehörigkeit der Figur zum Ganzen nicht in Frage, sie wird erwiesen durch die Gesamthaltung des Stückes sowohl als auch durch Einzelheiten wie die Kopfhaltung, den Charakter der Falte und jene bezeichnenden, einer aus dem andern sich hervorwindenden Faltenstränge (vgl. Matthäus!). Das Gleiche gilt von den drei Reliefbildern des Türfeldes, ungeachtet sie gegenüber den Standbildern, ja sogar untereinander eine leise Eigenart behaupten. Die Darstellung der Auferweckung Marias steht den frühen Statuen der Reihe am nächsten, zu denen sie mit ihren angeklatschten Gewändern und den ornamental geführten, konzentrisch die Brust umziehenden und in regelmäßigen Abständen über die Hüfte gespannten Bogenfalten eher die Vorstufe bildet, als daß sie über sie hinauswiese. Dagegen zeigt in der Grablegung bei ebenso gering differenzierter Oberfläche eine ungezwungenere, gleichmäßigere, schönflüssigere Parallelfältelung die Entwicklung in denselben Bahnen, wie bei Paulus, Johannes d. Ev. und Marcus. Zu einer kontrastreicheren Durchbildung der Oberfläche, in deren Dienst schwerere Gewandstoffe mit gewichtigeren Falten stehn, wird dann im Tympanon fortgeschritten. Denn hier umspannen charakteristische Übereinstimmungen die Gestalten Marias, der ganzfigurigen Engel, Michaels, das Standbild Simeons und das des unbenannten Propheten zu einer Gruppe, in der Maria und die Engel die Uebergangsstufe darstellen.

Ist nun zwar von einer Einheitlichkeit und Gleichmäßigkeit der Ausführung, wie sie etwa das mittlere Nordportal von Chartres bietet, die Lausanner »bunte Tür« weit entfernt, so wirkt sie nichtsdestoweniger als Einheit. Diese Geschlossen-

heit des Eindruckes beruht zunächst auf dem vollkommenen Zusammenklingen von Bildschmuck und architektonischem Rahmen. Kein Zweifel, daß sie von Anfang an einander zugedacht waren. Ein gleicher Wille, der bestimmend die Arbeiten leitete, gibt sich in der gesamten Schöpfung zu erkennen. Wohl machen in ihren einzelnen Teilen bedeutende Unterschiede sich geltend, aber rein entwicklungsbedingter und qualitativer Art. Sie entspringen keineswegs einer Verschiedenheit der Geistesrichtung und des Formempfindens, vielmehr sind gerade diese zwei Momente beharrlich und ausgesprochen genug um die Eigenart der Gruppe zu prägen. Überall begegnen wir den Spuren eines einheitlichen Willens zu lebensvoller, ausdrucksstarker Gestaltung des Bildstoffes. Er wirkt sich aufs glücklichste in den historischen Szenen aus, die sich als menschlich empfundene Geschehnisse in flüssigen Bildern abspielen; er macht sich ebenso in den Standbildern geltend, die aus ihrer Starre erwacht sind und in Blick und Haltung die Beziehung zum Beschauer suchen. Aber seltsam der Gegensatz! Die ausdrucksvolle Eindringlichkeit der Lebensäußerungen steht im Widerspruch zu dem lebensschwächlichen Gefäß. Denn die eben rege gewordene Aufmerksamkeit des Willens, der die starre Hülle des archaischen Leibes abwerfen möchte, paart sich mit einer müden, sorgenbelasteten Welkheit, die nicht vom Gesicht allein ausgeht, sondern am ganzen Körper spürbar bleibt in seiner wenig straffen Haltung mit den eingezogenen Schultern, dem gebeugten Nacken und dem vorgeneigten Kopfe, der gleichsam unter dem Druck des kraftvoll sich entfaltenden Pflanzenbaldachins auf die Brust sinkt.

Mit dem Streben nach ausdruckskräftiger Lebendigkeit geht Hand in Hand der hier vielfach wahrnehmbare Wille zu abwechslungsreicher Mannigfaltigkeit der Darstellungsform. Er findet für die Verbindung von Gewand und Überwurf fast von Gestalt zu Gestalt neue Möglichkeiten, für Wurf und Anordnung im einzelnen der Lösungen die Menge. Die Behandlung von Haupt- und Barthaar, besonders aber deren Kombination verdanken ihm eine reiche Differenzierung. Die Typen selbst unterscheidet er nach Alter und Wesen durch glatte oder mehr oder weniger gefurchte Stirnen, durch volle oder eingesunkene Wangen (vgl. daraufhin etwa Johannes Ev. mit Moses). Schließlich kommt er auch in den, Nimben und Baldachine zugleich ersetzenden Rankengebilden zum Ausdruck, in denen die denkbar größte Vielartigkeit der Motive herrscht.

Die formalen Darstellungsmittel, deren sich diese Gesinnung bedient, besitzen nicht den Vorzug ausgesuchter Feinheit und Gediegenheit. Sie zielen nur hin auf die Gesamtwirkung, ja bisweilen, so möchte es scheinen, auf eine Fernwirkung, zu der an diesem Platze die Voraussetzung doch ganz und gar fehlt. Wie weit die Vernachlässigung der Einzelform geht, mag man beurteilen an den Flügeln der Engel in den Reliefbildern und an den Schlüsseln des Petrus, die über den rohen Umriß hinaus sozusagen nichts geben. Dieselbe summarische Behandlung zeigt der härene Überwurf des Täufers, vollends die Flügel des Erzengels und die Augen sämtlicher Figuren, wobei die große Aufgabe deutlich wird, die der Bemalung zufiel. Eine Meißelführung jedoch, wie sie über dem rechten Oberschenkel das Gewand Davids erfahren hat, so

berechtigt und wirkungsvoll sie bei einem ausschließlich auf Fernansicht geschaffenen Stück erschiene, kann an dieser Stelle nur als Rohheit wirken. Sie entspringt aber einer gewissen kecken Großzügigkeit, die nicht nur in solchen Einzelheiten zu Tage tritt. Die Richtung auf das Monumentale bestimmt das gesamte Verhältnis des Bildwerkes zum umrahmenden Bauwerk. Der Maßstab der Figur ist groß gewählt. Wollten die Säulenstatuen ihre Köpfe aufrichten, so würden sie die Baldachine zurückdrängen. Und in den Reliefs des Türsturzes berühren die Scheitel der Gestalten den oberen Plattenrand. Dabei sind die Figuren keineswegs eingeengt oder an einer ungezwungenen Anordnung gehindert, nur füllen sie den zur Verfügung stehenden Raum bis ins letzte aus. In diesem Umstand dürfte, wenn auch nicht die alleinige, so doch mit eine Erklärung liegen für einen auffälligen Zug im ganzen Portalschmuck, das Fehlen jeglichen architektonischen Beiwerkes, soweit es nicht wie Mariens Sarkophag und die Thronbank Christi geradezu unumgänglich war. Gegen derartige Zutaten bestand hier offensichtlich eine Abneigung. Man ist ihnen aus dem Wege gegangen, so viel man konnte. Wo den figuralen Schmuck ein ornamentaler zu ergänzen hatte, wurde er dem Pflanzenreich entnommen: an die Stelle der architektonischen Baldachine traten vegetabilische.

Dem allgemeinen Formcharakter gemäß ist auch die menschliche Erscheinung derb und grobknochig, mit einem Typus, der bestimmt wird durch eine hohe und breite Stirne über einem ziemlich kurzen Gesichtsoval, einen breitgezogenen Mund mit schmalen, ungeschwungenen Lippen, tiefliegende Augen und mächtig wucherndes Haar. Der Körper, obgleich

in seinen Verhältnissen durchaus nicht gedrungen, wirkt massig infolge der beträchtlichen Breitenentwicklung seines oberen Teiles und der besondern, den Hals verdeckenden Haltung des Kopfes. Diese Entfaltung in die Breite findet sich gerade bei den besten Stücken, während sie an den schwächeren aussetzt. Bei allen jedoch macht sie sich geltend in dem breitspurigen Stehen, das die von den kräftigen Sockeln gebotenen Standflächen restlos ausnützt.
Bezeichnend für diesen Stil ist schließlich der Charakter der Gewand-Falten. In wie hohem Maße auch diese an der innerhalb der Gruppe sich vollziehenden Entwicklung teilnehmen, indem sie, als bloßes ornamental empfundenes Linienspiel einsetzend, an Körperhaftigkeit und zugleich an Ungezwungenheit der Führung immer mehr gewinnen, streifen sie doch nirgendwo ihre kantige Härte ab um in stofflicherer Rundung zu erscheinen. Sie bleiben steinern.

* * *

Jedes Kunstwerk, das nicht als natürliches Gewächs aus dem Boden lokalen oder territorialen Kunstwirkens zu begreifen ist, läßt notwendig die Frage erstehen nach Herkunft und Ursprung seiner Wesensart, will seinen Platz angewiesen erhalten im vielgestaltigen Bilde, zu dem sich die künstlerischen Offenbarungen einer Kulturperiode zusammenschließen. So geht hinsichtlich der Skulpturenfolge des Lausanner Südportales

das Bestreben über die allgemeine, ihrer Selbstverständlichkeit wegen nicht näher zu begründende Erkenntnis französischen Kunstcharakters hinaus dahin, die engere Heimat dieser Gedanken- und Formenwelt zu bestimmen. Zu zwei landschaftlich geschiedenen Gebieten, dem burgundischen und jenem der Nordostecke der Ile de France, wo sie an die Champagne grenzt, mit Laon als Mittelpunkt, hat die Betrachtung der Kathedrale Beziehungen dargetan. Diesen Weisungen zu folgen scheint auch geboten, wenn wir uns auf die Suche nach den Zusammenhängen der Lausanner Plastik begeben.

Als mit der Entfaltung des gotischen Baustiles auch für die Bildnerei eine neue Zeit heraufkam, in der die menschliche Erscheinung im steinernen Gewande nicht mehr bloß als ein Symbol und ornamentales Motiv ihr Dasein führte, sondern als das Ebenbild Gottes, von dem Abglanz seiner Schönheit berührt und durchströmt von seinem lebenspendenden Odem, da war es auf dem Gebiete der Architektur sowohl als auf dem der Plastik das Herz des alten Frankenreiches, die Ile de France, die die künstlerischen Träume der Zeit klar erfaßte und zu deren Verwirklichung das Entscheidende leistete. Mit einem Entwicklungsgang von solcher Folgerichtigkeit und so stürmischem Fortschritt, wie er dort einsetzte, vermochten die andern Landschaften Galliens nicht Schritt zu halten: die Folge war, daß sie, von jener weit zurück gelassen, die selbständige Mitarbeit an der Lösung der die Allgemeinheit beschäftigenden künstlerischen Probleme aufgaben, die Überlegenheit des führenden Nordens anerkannten und auch für ihre Zwecke seinen Formeln sich unterordneten. Das territoriale Sonderwesen verschwindet, verdrängt von dem allgegenwär-

tigen nordfranzösischen Vorbild. Außer der Champagne, die in einer bestimmten Gruppe der Reimser Kathedralskulpturen einen Ton anschlägt, der in der Ile de France unbekannt ist, kann das Verdienst einer bis zu einem gewissen Grade unabhängigen Haltung allein Burgund zugestanden werden. Ihm gelang es, die aus dem Norden einströmenden Anregungen selbständig zu verarbeiten und so den Anschluß an den neuen Stil ohne Preisgabe aller bodenständigen Sonderart zu verwirklichen, hierin jene hervorragende bildnerische Begabung bewährend, deren kraftvoller Entfaltung schon die Romanik eine Reihe ihrer großartigsten Schöpfungen verdankt.
Der burgundische Geschmack bevorzugt eine etwas derbe Massigkeit der Form; aber im Dienste dieser steht eine frische draufgängerische Keckheit der Meißelführung. Die Gewandung, von einer schweren Fülle, die sie in jener Zeit anderswo kaum erreicht, umhüllt Körper von meistens untersetztem Bau, ohne daß doch dieser gedrungene Menschentypus im gotischen Burgund das Bürgerrecht allein genossen hätte; vielmehr geht ein entschieden gestreckter neben ihm her, das heißt es beharren jene der romanischen Bildnerei auf burgundischem Boden eigentümlichen Gegensätze, die in den spindeldünnen, gespenstig langen Schemen von Autun einerseits, dem kurzleibigen wohlgepolsterten Christus von Semur-en-Brionnais andrerseits zutage treten. So begegnen an der Kathedrale von Sens, dem köstlichen Denkmal frühgotischen Raumideales auf burgundischem Grenzgebiet, neben den feingliedrigen Archivoltenfiguren des Mittelportales und dessen formenadeliger Pfeilerfigur die untersetzten Gestalten der Johannistüre, und manches Jahrzehnt später gesellen sich in Auxerre an der Kathedrale zu den massiven

Typen, die das Bogenfeld des rechten Portales füllen, die hochgewachsenen der Mauersockel-Reliefs. In wohlbeleibter Untersetztheit präsentieren sich die männlichen Standbilder an der Westfront der Magdalenenkirche zu Vézelay; wer aber jemals in der Vorhalle von Notre-Dame zu Dijon an den einzig erhaltenen Umrissen der Türreliefs und des Archivoltenschmuckes deren Formenkanon zu entziffern suchte, hat keineswegs gedrungene Körperverhältnisse aus ihnen herausgelesen, ganz im Gegenteil.

Von der frühgotischen Periode der burgundischen Bildnerei eine klare Anschauung zu gewinnen hält deshalb schwer, weil die kirchenfeindlichen Revolutionsjahre mit dem Bildwerk jener Zeit hier gründlicher noch als anderswo aufgeräumt haben. Sens, als weit gegen das bahnbrechende Nordgebiet vorgeschobener Posten, hat dokumentarisch nur bedingten Wert. Umso schmerzlicher empfunden wird der Verlust des gesamten großplastischen Bildwerkes der Kirche Notre-Dame zu Dijon, deren drei von der offenen Vorhalle zum Innenraum überleitende Portale mit Skulpturen einst verschwenderisch bedacht waren. Trotz der Verstümmelungen ist jedoch aus diesem Baudenkmal für die Erkenntnis burgundischer Eigenart noch Wertvolles zu gewinnen. Mit der Vernichtung ihrer Portalskulpturen ist nämlich die Kirche bei weitem nicht all ihres plastischen Schmuckes beraubt worden; dieser begriff viel mehr in sich, und erhalten ist jener andere Teil, der eine überaus reiche vegetabilische Ornamentik umfaßt und ein Heer von Tieren, Kobolden, Fratzen, von Zwittergebilden absonderlicher Art. Nicht die Wasserspeier sind gemeint, diese sind modern; aber jenes närrische Volk, das von den Konsolen herabgrinst, zwischen Kapitell und Bogen

eingezwängt steckt, am tollsten jedoch auf der Bedachung der Strebepfeiler sein Wesen treibt. Zusammengeschweißt aus den verschiedenartigsten Bestandteilen, die, dem Tier-, dem Pflanzen- und nicht zum geringsten einem üppig blühenden Phantasiereich entnommen, in prachtvollem Schwung der Linienführung zu kühnen Gebilden voll pulsierenden saftigen Lebens verwachsen, ist dieses seltsame Geschlecht das Erzeugnis eines unersättlichen, niemals sich wiederholenden, überschäumenden Gestaltungstriebes, dem rückhaltlose Bewunderung nicht versagt werden kann.

Im reichen vegetabilen Schmuck, der sowohl da, wo er flächefüllend auftritt, wie in seiner Eigenschaft als Kapitellzierde der Stilisierung unterworfen bleibt, bekundet sich das Fortleben jener ausgesprochenen Vorliebe Burgunds für das pflanzliche Ornament, die an den Portalen der Lazaruskirche zu Avallon in Schlingwerk und Blütenrosetten schwelgt, in Sens die Wangen des Türpfeilers mit wunderfeinen Ranken überspinnt. Aber mehr: für den von Lausanne Herkommenden bieten sie Einzelheiten, die besondere Aufmerksamkeit beanspruchen. Zwei der Chorstreben führen als bekrönenden Abschluß — bei den andern sind es größtenteils Fratzen — einwärtsgerollte vorgeneigte Pflanzengebilde, die anmuten wie der schüchterne Entwurf zu den die Lausanner Säulenstatuen krönenden Rankenbaldachinen, etwa dem des Jesaias oder seines noch unbenannten Partners. Ferner trägt eine der kahlgemeißelten Säulen der Portalgewände den Ansatz einer kräftigen, ähnlich wie in Lausanne etwas unterhalb des Kapitells vom Schaft sich lösenden Ranke,[80]) deren zierliche Blätter denen am Rankenbaldachin des Täufers in Lausanne nahe verwandt sind. Im übrigen kann darauf

hingewiesen werden, daß auch Lausanne in hohem Maße dem vegetabilen Zierat huldigt; denn nicht genug, daß es ihn an Stelle der üblichen Baldachine gesetzt hat, wußte es ihn noch da und dort, an wenig in die Augen fallenden Stellen und oft recht überraschend einzuschmuggeln. Was endlich die Aufnahme der phantastischen Zwitterwelt in die Elemente der Dekoration anbelangt, so macht Lausanne in seinen Statuensockeln ausgiebigen Gebrauch von ihr, freilich ohne irgendwo die Kühnheit und den Schwung der Erfindung, die gerade diese Teile der Skulptur in Dijon zu einer Leistung außergewöhnlicher Art emporheben, auch nur entfernt zu erreichen.

Hinsichtlich ihres Figurenschmuckes bieten die Portale von Notre-Dame zu Dijon das trostloseste Bild der Zerstörung. Nicht eine Archivoltenfigur ist erhalten, geschweige denn Bedeutenderes. Was einzig noch spricht, das Ikonographische der Türfelder, ist jedoch wiederum solcher Art, daß es uns fesselt, und zwar durch die im mittleren Tympanon enthaltene Marienkrönung. Ihrer Auffassung nach entspricht sie in der Hauptsache der vom Norden geprägten Formel: Maria sitzend auf der Thronbank zur Rechten Christi, die gefalteten Hände zu ihm erhoben; zu beiden Seiten Engel, die dem Vorgang beiwohnen. Nun aber das Besondere: der dem Herrn von dessen linker Seite her sich nahende Engel trägt auf den emporgehobenen, von einem Devotionstuch bedeckten Händen eine Krone.[81]) Also hier wie in Lausanne der ungewöhnliche Zug, daß Christus von einem stehend sich nahenden Engel — nicht von einem herabschwebenden! — eine Krone überreicht wird; gewiß eine auffallende Uebereinstimmung und schwerlich dem Zufall zu verdanken.

Weiter geht nun allerdings im Ikonographischen die Parallele Dijon-Lausanne nicht. Weder die Bogenkehlen des Mittelportales, in deren drei inneren die Ranken des Stammbaumes Christi erkennbar sind, noch die nur aus der Zeichnung annähernd zu bestimmenden Säulenstatuen oder die Pfeilerfigur verraten Beziehungen zu Lausanne. Überhaupt ist keine Veranlassung vorhanden zwischen zwei dermaßen verschieden angelegten Denkmälern einen unmittelbaren Zusammenhang anzunehmen. Die soeben herausgehobenen gemeinsamen Momente, zu denen noch gleich zu erwähnende andere treten, sind nur insofern von Bedeutung, als sie auf verwandte Sinnesart, auf ein und dieselbe Quelle der Anregung und Überlieferung schließen lassen. Es ist offenbar die des burgundischen Kunstwirkens. Übrigens sei hier noch darauf aufmerksam gemacht, daß Burgund es ist, welches am Portal der Kirche von Pontaubert (Yonne) das zweite Beispiel der seltenen Verbindung des Vorwurfes der Marienkrönung mit einem andern — dort ist es die Anbetung der Könige — aufzuweisen hat.

Das zähe Festhalten der burgundischen Gotik an Bauformen aus der Frühzeit des Stiles, ja aus der diesen einleitenden Übergangsperiode bezeugen die im 13. Jahrhundert dort häufig auftretenden sechsteiligen Gewölbe, die noch als Rundpfeiler gebildeten Stützen (statt der Bündelpfeiler), das Fortbestehen des Rundbogens u. a. m. Gegen die Mitte des Jahrhunderts werden in Dijon die Portalgewände der Liebfrauenkirche in ihrer vollen Höhe mit durch Schaftringe gegliederten Säulen besetzt, eine Anordnung, von der sich der Norden damals bereits losgesagt hatte. Für diese hat sich aber auch Lausanne noch entschieden.

Das wegen seiner straffen und doch elastischen, tektonisch so ausdrucksvollen Form der Frühgotik besonders werte Knollenkapitell erfuhr in Burgund vielleicht seine reifste Ausbildung, eine Erscheinung, die ebenfalls zurückzuführen sein dürfte auf die genugsam — auch in sprachlicher Hinsicht — zutage tretende konservative Sinnesrichtung des französischen Ostens, die der mächtig anschwellenden naturalistischen Strömung gegenüber zunächst sich ablehnend verhielt, um nach wie vor der architektonisch umgebildeten Naturform den Vorzug zu geben. Wiederum ist auf die Liebfrauenkirche in Dijon hinzuweisen, in deren Paradies die zierlichsten aller Säulen als Abschluß jeweilen zwei Reihen üppig geschwellter, weit ausladender Blätterknollen sich entfalten lassen. Aber auch Lausanne bietet in seiner Vorhalle stattliche Vertreter dieser Kapitellbildung — und nur dieser —, deren schönste, die bogentragenden der seitlichen Öffnungen, unter der ihnen auferlegten Last gleichsam zu federn scheinen.

Als ein Wegweiser in der Frage der stilistischen Zugehörigkeit der Lausanner Skulpturengruppe offenbart sich das Standbild Johannes des Täufers in zwei Momenten seiner Gewandung: durch deren Zusammensetzung und durch die Art ihres unteren Abschlusses. Die Bekleidung des Predigers in der Wüste, der unter den geistigen Ahnen Christi vielleicht am meisten bevorzugten, sicher volkstümlichsten Gestalt, pflegt in jener Zeit aus einem härenen hemdartigen Gewand und einem glatten Überwurf zu bestehen. Gerade umgekehrt wurde sie in Lausanne gewählt, wo der Mantel hären, das von ihm fast gänzlich verdeckte Untergewand dagegen glatt ist. Diese durchaus ungewöhnliche Anordnung besitzt unseres Wissens nur ein

Gegenstück, den Täufer am innern Türpfeiler der Kirche Sainte-Madeleine zu Vézelay, der über einem glatt gewobenen Hemd einen hären gefütterten Überwurf trägt. Dieser romanische Täufer aber vertritt offenbar einen lokalburgundischen Typus im Gegensatz zu jenen späteren Verkörperungen Johannes d. T. in Sens (linkes Westportal), in Vézelay (Westfront)[82]) und in Auxerre (rechtes Westportal), die für die Zusammenstellung ihrer Gewandstücke die nordfranzösische Formel übernommen haben.

Als zweite Besonderheit fällt beim Täufer in Lausanne das kurze Untergewand in die Augen, das nicht nur die Füße, sondern auch noch ein Stück der Unterschenkel unbedeckt läßt. Pflegt es dem sittenfremden Asketen auch etwas kürzer bemessen zu werden als den Patriarchen und Propheten, so beträgt dieses Mindermaß doch sonst nur soviel, daß Knöchel und Beinansatz sichtbar bleiben. Nackte Unterschenkel dürften bei Standbildern jener Zeit schwerlich anzutreffen sein. In Burgund nun gab es auch hierzu ein leider nicht erhaltenes Gegenstück, den heiligen Lazarus am Türpfeiler der Kirche zu Vermenton (Yonne). Ein Dom Plancher's „Histoire de Bourgogne" beigegebener, den Zustand des Portales im Jahre 1739 veranschaulichender Stich zeigt den Heiligen in kurzem Rock, der vorn die nackten Füße und Beine bis über die Knie frei läßt, hinten dagegen mit einem Zipfel bedeutend tiefer herunterhängt, also die Anordnung von Lausanne in gesteigerter Form.

Einer in burgundischen Werkhütten eingebürgerten Gewohnheit scheint in Lausanne auch der breitgehaltene Stand der Säulenstatuen zu entsprechen, wenigstens deuten darauf die

kräftig entwickelten Sockel an den Portalen der Kirche von Vermenton, der Kathedrale von Bourges, wo burgundische Einflüsse vorherrschen, von Saint-Bénigne zu Dijon und Notre-Dame ebenda, soweit für die letzteren aus graphischen Wiedergaben des ursprünglichen Zustandes ein Schluß zulässig ist.
Endlich aber ist es die derb-ausdrucksvolle technische Haltung, die der Gesamtheit der Lausanner Bildwerke den burgundischen Stempel aufdrückt und allein schon genügen würde deren stilistische Heimat aufzudecken, selbst wenn jedes andere beweiskräftige Merkmal versagte, was bei dem spärlich vorhandenen Vergleichsstoff nicht wundernähme. Doch Burgund bewahrt in den Büsten dreier männlicher Standbilder vom Portal der bereits (S. 51 f.) genannten Magdalenenkirche zu Besançon Ueberreste einer plastischen Schöpfung, die stilistisch mit den Lausanner Arbeiten eng zusammengehen: derselbe Gesichtsschnitt mit der hohen Stirne und dem breitgezogenen Mund, die nämliche Behandlung des Barthaares, vollends die gleiche charakteristische Haltung des vorgeneigten Kopfes auf den eingezogenen Schultern.[83]) In einem als erster auf die Verwandtschaft der beiden Skulpturenfolgen hinweisenden Aufsatz läßt Jules Gauthier[84]) die Vermutung durchblicken, es seien die Bildhauer von Besançon aus der Lausanner Werkhütte hervorgegangen. Nun ist es zwar möglich für die Stilgemeinschaft der beiden Gruppen die Erklärung statt in einer unmittelbaren Gefolgschaft, in gemeinsamer Schulung und gleichen Vorbildern zu suchen, keinesfalls aber kann das Verhältnis jener zwei Werke umgekehrt aufgefaßt werden, Gauthier's Annahme dürfte das Richtige getroffen haben. Denn der Entwicklungsfortschritt gegenüber Lausanne ist in Besançon unverkennbar: in der groß-

flächigeren, selbstverständlichen Darbietung der Oberkörper; in der natürlicheren, vom konventionellen Schwung befreiten Führung der Gewandfalten; in der Auflockerung der Bartmassen und deren völliger Loslösung vom Körper, aber auch in der beginnenden ornamentalen Behandlung derselben; schließlich in der Steigerung jener bezeichnenden Kopfhaltung. Die Berufung von Steinmetzen aus der waadtländischen Bauhütte nach dem Werkplatz der alten Hauptstadt der Franche-Comté liegt übrigens durchaus im Bereiche der Wahrscheinlichkeit, gibt doch der Umstand, daß der Bischof von Lausanne Suffragan des Erzbischofs in Besançon war, der Vermutung regen geistigen Verkehrs zwischen den jeweiligen Prälaten der beiden benachbarten Sprengel festen Grund. Zweifellos hatte man in Besançon genaue Kenntnis vom Stand und Gang des Lausanner Kathedralbaues, und nichts lag näher, als beim Bedarf nach bildnerisch geschulten Händen sich an diese Quelle zu wenden. Aber man war dort moderner gerichtet als am Leman, oder vielmehr der jüngeren Entstehungszeit entsprach das anders gehaltene Programm[85]), in das außer den Verkörperungen der Ecclesia und Synagoge und alttestamentlichen Prototypen Christi eine Anzahl Apostel aufgenommen waren, sämtliche Gestalten durch sprechende Attribute in jener unzweideutigen Weise charakterisiert, die mit dem fabelhaften Anwachsen des figürlichen Kirchenschmuckes im Laufe des 13. Jahrhunderts zum Bedürfnis geworden war. Da Moses hier wie in Lausanne entgegen dem nordfranzösischen Typus mit Hörnern ausgestattet ist, dürfte auch dieser Zug als burgundisch angesprochen werden. Ikonographisch waren im übrigen zwischen den beiden Portalen bedeutungsvolle Übereinstimmungen,

vom Erzengel am Türpfeiler abgesehen, nicht vorhanden. Wohl aber verdient Erwähnung, daß auch in Besançon dieser reiche Skulpturenschmuck einem dem zweiten Joch des südlichen Nebenschiffes vorgelagerten Seitenportal, allerdings wegen dessen Verwendung als Haupteingang, zugewandt worden war, das nun aber nach seinem Grundriß sowohl als nach der dekorativen Anordnung der Standbilder von der Lausanner Anlage wesentlich abwich.

Soweit die Beziehungen zu Burgund, zahlreich und verschiedenartig, vielfach fühlbar und da und dort greifbar, ohne doch irgendwo — mit Ausnahme vielleicht des jüngeren Besançon — zu klar bestimmbaren, auf ein Abhängigkeitsverhältnis zu deutenden Zusammenhängen sich zu verdichten. Der zweite, durch die Architektur gegebene Hinweis führt in Verhältnisse anderer Art. Nicht mehr um bloße Wesensverwandtschaft und Gemeinsamkeit der Überlieferung handelt es sich hier, um Anregungen, die gleichsam aus dem ganzen verzweigten Quellgebiet eines künstlerisch zusammenfaßbaren aber räumlich ausgedehnten Bezirkes zuströmen, sondern um die Verbindung mit einer einzelnen, in den Kirchenbauten von Laon und Braisne klar faßbaren Werkhütte. Die Zeit, die deren plastische Erzeugnisse entstehen sah, ist das beginnende 13. Jahrhundert, dessen beiden ersten Jahrzehnten sie fast ausnahmslos angehören dürften. Doch wenngleich in einer kurzen Zeitspanne geschaffen, ist der Portalschmuck des Münsters Unserer lieben Frauen zu Laon[86]) wie die meisten der reichen Bildwerkfolgen an großen mittelalterlichen Kathedralen kein Werk aus einem Guß, vielmehr läßt er erkennen, daß die dortige Bauhütte die Ausführung ihres Bedarfes an Plastik nicht nur verschieden geschulten, sondern auch ungleich begabten Händen übertrug.

Entwicklungsgeschichtlich reihen sich diese Skulpturen in die frühgotischen Denkmäler ein als die Bindeglieder etwa der von der Marienpforte zu Senlis vertretenen Stufe und jener fortgeschritteneren, die das mittlere Nordportal von Chartres darstellt. Sieht man ab von den als Arbeiten eines rückständigen, wenig fähigen Bildners unbedeutenden Teilen des südlichsten der drei Westeingänge, so bekunden sich als altertümlichste unter den Stücken der Türsturz des eben genannten und das gesamte Türfeld des künstlerisch hochstehenden nördlichen Portales. Mit ihren leicht befangenen Gestalten, den hastigen Bewegungen, den zarten, abwechselnd wie wesenlos dem Körper angeklatschten und gleich daneben in plattgedrückte eigenwillige Faltenstränge zusammengeschobenen Stoffen, mit den reichen, in feinster Ziselierarbeit prangenden Borten stehen sie dem Stil des 12. Jahrhunderts noch sehr nahe. Aber die körperliche Erscheinung hat an Rundung gewonnen, die Oberflächenbildung ist differenzierter, kurz es melden sich all jene Fortschritte, die zu Eingang des Kapitels aufgeführt wurden. Am Mittelportal zeigen Tympanon und Archivolten die Weiterbildung dieser Darstellungsform in der Richtung, die für die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts bezeichnend ist: eine Beruhigung, die sich in ausgeglicheneren Bewegungen und sanfterer Linienführung fühlbar macht; ein Lösen der bekleidenden Hülle vom Körper; einen Faltenwurf, den meist schon ausschließlich Haltung und Bewegung der Gestalt bestimmen. Auf den Schmuck der reichen, mit der Feinarbeit der Kleinkunst wetteifernden Kleiderborten ist zugunsten einer materialgerechteren, monumental einfachen Stofflichkeit verzichtet. Von diesen beiden, zwei verschiedene Stufen ein und derselben

Formanschauung darstellenden Gruppen unterscheiden sich die Archivoltenfiguren des linken Portales durch größere Straffheit und Festigkeit der Modellierung und eine von Parallelismus beherrschte, den Körper gleichmäßiger bedeckende Anordnung der Falten, die dem Stil der Krönungsreliefs gegenüber etwas befangen anmutet; doch bleiben die Gestalten, was volle Entfaltung des Körpers und Sicherheit des Stehens betrifft, keineswegs hinter jenen zurück. Ihre nächsten, ein Geringes über sie hinausgehenden Verwandten besitzen sie am mittleren Nordportal von Chartres.

Die bedeutenden Skulpturenreste der ehemaligen Abteikirche Saint-Yved zu Braisne[87]), wertvoll namentlich durch den Umstand, daß hier die Köpfe erhalten sind, während Laon davon sozusagen nichts mehr besitzt, was ursprünglich wäre, stehen zu den Bildwerken der benachbarten Kathedrale in demselben engen Verhältnis, das die beiden Bauten hinsichtlich der tektonischen und der Schmuckformen miteinander verkettet. Von den zwei eindrucksvollen, einer Krönungsdarstellung entstammenden Hauptgestalten[88]) — hochgewachsenen schlanken Körpern von edlen Formen, leicht befangen in Haltung und Gebärde, aber von einem hoheitsvollen Ernst der männlichen und einer köstlichen Anmut der weiblichen Erscheinung, die sie mit unter die schönsten Werke der frühen Gotik setzen — möchte man Maria ihrer stärker sich geltend machenden Befangenheit und der an die ältesten plastischen Arbeiten der Reimser Kathedrale gemahnenden Faltengebung wegen selbst den frühen Stücken von Laon zeitlich voranstellen, während der Christus mit seinem großzügigeren Faltenwurf stilistisch dem des Krönungsreliefs von Laon unmittelbar vorangeht, ja

in seiner freieren Körperentfaltung über ihn hinausweist. Trotzdem gehören die beiden Stücke von Braisne zweifellos der gleichen Zeit und derselben Hand an. In der Behandlung von Haupthaar und Bart, in der Bildung der Augen, der Nasenwurzel und der Stirnbasis besteht zwischen dem männlichen Typus, wie ihn Christus vertritt, und jenem allerdings nur fragmentarisch herauszulesenden von Laon volle Übereinstimmung. Für den weiblichen Marias, der in leichter Abwandlung bei der thronenden, den zwei Gestaltungen desselben Vorwurfes in Laon[89]) denkbar nahe stehenden Muttergottes wiederkehrt, fehlt die Möglichkeit des Vergleiches. Es bestimmen ihn ein gleichmäßiges langgestrecktes, doch weich gerundetes Oval, ein kleiner voller Mund und hochgeschwungene Brauenbogen. Die Archivoltenfiguren bleiben stilistisch im Rahmen des Genannten, wogegen die Darstellung der Grablegung sowohl durch die Plumpheit ihrer Formen als namentlich durch die zu der herben Frische der übrigen Bildwerke wenig stimmende, ja der ganzen Zeit eigentlich fremde Weinerlichkeit des Gefühlsausdruckes herausfällt, ohne daß doch das Stück zeitlich von den andern abzurücken wäre.

Ist nun entsprechend der in baulicher Hinsicht bestehenden Abhängigkeit auch für die Plastik der Lausanner Kathedrale eine Anlehnung an die Schöpfungen der nordfranzösischen Bauhütte festzustellen? Ikonographisch offenbar nicht; wenigstens findet sich dort weder die eigenartige Lausanner Darstellung des Krönungsvorganges vorgebildet, noch kommt die Grablegung von Braisne in Ton und Anordnung der welschschweizerischen nahe. Den rankenumrahmten Stammbaum Christi, den Laon und Braisne besitzen, hat Lausanne nicht,

ebensowenig das reiche ornamentale Beiwerk. Was die Form anbelangt, so gehen hier die Übereinstimmungen nicht über die im Umstand gleicher Entwicklungsstufe begründeten Zusammenhänge hinaus; enger sind sie nur in folgenden Zügen: Mariens Sarkophag weist in Braisne wie in Lausanne die Besonderheit auf, daß er von dem höher gestalteten Kopfende nach dem niedrigeren Fußende sich senkt, auch beiderorten außer der Profilierung des oberen Gesimses keinerlei Verzierungen besitzt. Aber dann setzt gleich mit dem umgebenden Wolkenband, das in Lausanne fehlt, die Verschiedenheit wieder ein. Eine in jener Zeit sonst kaum übliche Anordnung des Überwurfes, bei der dessen einer Zipfel nur wenig über die Schulter heruntergezogen ist, begegnet hier wie dort mehrmals. Schließlich scheint zwischen dem Christus von Braisne und jenem von Lausanne — soweit der mangelhafte Erhaltungszustand des ersteren und die augenblicklich nur an Hand kleiner unzulänglicher Aufnahmen mögliche genauere Anschauung des letzteren ein Urteil zulassen — in Schnitt und Ansatz des Bartes und in der Bildung von Mund und Wangen eine entschiedene Verwandtschaft vorhanden. Das ist in Anbetracht der zahlreichen abweichenden Momente verschwindend wenig. Selbst wenn also diese paar Übereinstimmungen nicht zufälliger Art sein sollten, so ist doch die Rolle, die der Einfluß der nordfranzösischen Werkhütte in der Lausanner Plastik spielt, von weit geringerer Bedeutung als jene, die er in der Baugeschichte ausgeübt hat.

Ein Streifzug durch die Reihe der übrigen erhaltenen Denkmäler französischer Gotik ist für die Frage nach Vorbildern des welschschweizerischen Portales ergebnislos. Was an ge-

meinsamen Kennwerten besteht, ist Eigenart des Zeitstiles, mehr nicht. Auch sind die als Ausgangspunkt für Lausanne in Betracht kommenden Werke nicht so zahlreich, als man das vielleicht annehmen möchte. Solche wie die Bildwerke von Amiens und die spezifischen Reimser Arbeiten befinden sich mit ihrer schwereren Stofflichkeit der Gewänder, dem großzügigeren Wurf der Draperie, den geknickten und zum Teil schon gerundeten Falten, vor allem mit der die frühere, für sich bestehende Einzelfigur verdrängenden Gruppenbildung ihrer auch äußerlich zu einander in Beziehung gesetzten Standbilder bereits jenseits der Voraussetzungen für Lausanne. Aber auch da, wo dies noch nicht der Fall ist, sind unmittelbare Zusammenhänge nirgendwo vorhanden. Wenn hier trotzdem eine solche Bildwerkfolge zu einem kurzen Vergleich herangezogen wird, geschieht es, weil neben diesem fast vollständig erhaltenen Musterbeispiel einer Marienpforte die Eigenart der Lausanner Lösung einer ähnlichen Aufgabe besonders deutlich wird. Die am mittleren Nordportal der Kathedrale von Chartres gegebene Gestaltung des Themas muß ihrer Zeit von ähnlich vorbildlichem Werte gewesen sein wie etwa ein Vierteljahrhundert früher jene von Senlis, begegnet sie doch teilweise wieder in den Prototypen Christi der Reimser Kathedrale (südlichstes Portalgewände der Westfront), ja macht ihren Einfluß geltend bis hinein in das Herz von Burgund, nach Vézelay (Standbilder der Westfront). Wie viel sie ihrerseits Senlis schuldet, bedarf nicht des Nachweises. Stilistisch führt sie doch bedeutend über jenes hinaus. Nicht allein, daß sie im Gewand die Anklänge an die Zeittracht unterdrückt und daß ihre Körper sich unbehinderter entfalten und zwangloser darbieten,

sie hat auch durch Überwindung der äußerlichen Aufgeregtheit, durch Vereinfachung und Vergrößerung der Form die Gesamterscheinung im Sinne der Monumentalität gesteigert. Ihre gleichzeitige Einbuße an Frische und Eindruckskraft des Erzählerischen ist allerdings ein entschiedener Verlust, wie denn überhaupt diese Plastik den Geist etwas starrer Großartigkeit atmet, in dessen Bann auch das System der ebenmäßigen, unter sich gleichwertigen Falten steht.

Daß auch Lausanne im letzten Grunde auf der von Senlis gegebenen Erstfassung des Marienportales fußt, untersteht kaum einem Zweifel; die Übereinstimmung in der Wahl der Themen für den Türsturz, der messianischen Prototypen Moses, Jesaias, David, Simeon, Johannes d. T. spricht dafür. Doch nicht wie in häufigen andern Fällen ging hier der Weg über Chartres, sondern die Vermittlung geschah wohl durch ein oder mehrere nicht erhaltene und nicht bekannte Zwischenglieder, die fast sicher dem burgundischen Gebiet angehörten. Bei der vom Chartraner Typus abweichenden Charakterisierung einiger Gestalten (vgl. Ikonographie S. 39 ff.) läßt sich naturgemäß schwer entscheiden, ob sie durch ein Vorbild gegeben oder erst vom geistigen Urheber des Lausanner Programms eingeführt wurde; und die weder in Chartres noch in Senlis begegnende Barfüßigkeit der Patriarchen kann in Lausanne ebensogut in Angleichung an die traditionsmäßig barfüßigen neutestamentlichen Figuren der einen Portalseite entstanden, als von anderer Stelle übernommen sein. Das Gleiche gilt für die Sockelbilder, ganz allgemein symbolischer Art in Lausanne, in Chartres dagegen, wiederum im Anschluß an Senlis, auf die zugehörigen Statuen enger Bezug nehmend.

Formal ist der Gegensatz kein geringer: im Chartraner Typus ist der Oberkörper zusammengehalten, ebenso der Unterteil der Figur durch das regungslos straffe Gefält der Gewandteile, sodaß der Schaft der Säule noch in der menschlichen Gestalt nachklingt; im Lausanner Typus hält dem breiter entwickelten Oberkörper ein die Basis erweiternder, stark ausladender Gewandsaum das Gegengewicht, sodaß Fluß und Bewegung die ganze Figur durchziehen.

Zur entschiedenen Bewegtheit wird dieses leise Wogen der Säume bei Simeon und dem unbenannten Propheten durch das Schreitmotiv, dessen Verwendung bezeichnend ist für das Streben nach Eindringlichkeit, das Beziehungsuchen zum Beschauer, wogegen in Chartres vollkommene Ruhe und Zurückhaltung herrschen. Doch der ganze Gegensatz dieser beiden Gesinnungen, der vornehm großartigen, auf die Repräsentation gerichteten von Chartres und jener treuherzig naiven des Lausanner Meisters offenbart das Christuskind im Arm Simeons. Das zierliche Püppchen von Chartres, seiner Bedeutung voll bewußt, bringt seine Haltung in Übereinstimmung zu jener des würdevollen Patriarchen; der kräftige Junge in Lausanne dagegen schafft sich ganz unbefangen aus dem Barte des guten Alten eine Stütze, kümmert sich um kein Publikum und hält den Apfel, das Symbol der Macht, in der Hand, als wär's ein Spielzeug.

Für das erzählende Bildwerk hat Lausanne den in Chartres vermißten herzenswarmen Ton überaus ansprechend gefunden. Es kann ruhig gesagt werden: außer in Senlis ist die Auferweckung Marias nirgendwo wärmer und inniger geschildert worden, und die Grablegung, für die das jämmerlich verstüm-

melte Bild in Senlis als Vergleichsstück ausscheidet, steht, was die Innerlichkeit der Empfindung anbelangt, unter den erhaltenen Darstellungen dieses Vorwurfes an erster Stelle. Zudem sind die beiden Stücke auch als Komposition hervorragend gut.

* * *

Die Ergebnisse dieses Streifzuges, unternommen in das Mutterland der Gotik zur Ermittlung der engeren stilistischen Heimat der Lausanner Kathedralskulpturen, sind kurz zusammengefaßt folgende:

Eigendliche Vorbilder formaler oder ikonographischer Art lassen sich nicht nachweisen, wohl aber nimmt eine Reihe von Merkmalen die Bildwerke für den burgundischen Kunstkreis in Anspruch, nämlich: 1. die wesentlich auf das dekorativ Wirkungsvolle gerichtete Behandlung der Form; 2. die ikonographische Besonderheit des zu Christus emporschreitenden und ihm eine Krone darreichenden Engels, die nur in einem burgundischen Denkmal (Dijon) ein Gegenstück besitzt; 3. die Gestalt Johannes d. T. durch die Eigenart ihrer Gewandung; 4. das bis zur Ausschließlichkeit gediehene Vorherrschen des pflanzlichen Elementes (Baldachine und nebensächlicher vegetabiler Zierat) in den rein ornamentalen Skulpturen; 5. das Vorkommen von Zwitterwesen mit häufiger Verbindung tierischer und pflanzlicher Teile (die Sockel der Statuen Joh. d. T., Paulus', Joh. d. Evang. und Davids); 6. die zur Entstehungszeit des Lausanner Portales bereits veraltete Anordnung ganzer, mit Schaftringen ausgestatteter Säulen, und die entwickelten Knollenkapitelle; 7. das nachweisbar einstige Vorhandensein

eines stilistisch eng verwandten wenn auch jüngeren Werkes auf burgundischem Boden (Besançon). Außerdem sind hier vielleicht noch anzuführen der breite Stand der Statuen und der gehörnte Typus Moses'. Daneben scheinen Einzelheiten wie die Form von Mariens Sarkophag, die von den Schultern nur kurz herunterhängenden Mantelenden, die Kronenreife und vielleicht der Typus Christi in die Werkhütte von Laon zu weisen — dessen Beziehung zu Lausanne in baukünstlerischer Hinsicht offenkundig ist —, ohne daß doch aus solchen vereinzelten Anklängen der Nachweis einer wirklichen Abhängigkeit oder auch nur Beeinflussung hervorginge.

* * *

Bei alledem ist auch eine Erklärung nicht gewonnen für jene Erscheinung, die einer eingehenden Betrachtung der Lausanner Bildwerke am meisten zu schaffen gibt, die überall entgegentretenden Widersprüche. Im Wesentlichen so gut wie im Nebensächlichen spuken sie, und die engste Vermengung fortschrittlicher Elemente mit rückständigen bildet nur eine ihrer Aeußerungsarten, die in der Herkunft des Meisters aus burgundischer Schule ihren Grund haben dürfte. Sie ist hier weitgetrieben; denn man beachte: neben einer Reihe von Merkmalen, die für den Stand der Stilentwicklung im vierten bis fünften Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts bezeichnend sind, somit die Entstehung des Werkes dieser Zeit zuweisen, die frei entfaltete Körperlichkeit, der verhältnismäßige Reichtum der Bewegungsachsen, die entschiedene Differenzierung der Oberfläche, alle in dem unbenannten Propheten vereinigt — neben

solchen Momenten beharren Bildungen, deren Blütezeit mindestens drei Vierteljahrhunderte zurück liegt. David hat vorn am Aermel jene Zierwulste, die der romanische Stil liebt, und diesem entstammt auch das geperlte Band am Leib seines Sockelungeheuers. Für die Bein- und Fußstellung des Täufers wurde bereits an Säulenstatuen vom Chartraner Westeingang erinnert; auch gekreutzte Beine kommen unter den Archivoltenfiguren vor. Nicht ganz so altertümlich, aber doch im Widerspruch stehend zu der im Wesentlichen erstrebten Natürlichkeit der Darstellungsform erscheint es, wenn zur Erhöhung Marias ein Sockel gewählt wurde, und Engel in Dreiviertelfigur höchst einfach aus der Bodenplatte hervorwachsen, ohne jedes erklärende Wolkenband.

Das sind Archaismen, wie sie mehr oder weniger jeder Provinzialkunst anhaften. Doch darüber hinaus tritt hier ein widerspruchvolles Verhalten zutage, für das der Lausanner Meister selber verantwortlich zu machen ist. Er ist kein Meister aus einem Guß. Ihm fehlt der eigene, selbst geschaffene Ausdruck der Originalität. Wenngleich im Besitz eigener Anschauung und frischer Gestaltungsgabe, der die erzählenden Bildwerke offenbar ihr Bestes verdanken, leidet er an der Unfähigkeit sich von übernommenen Formeln loszumachen. Auf ein gedankenloses Nachplappern irgendwo vernommener Wendungen ist die höchst unklare, ja unmögliche Gewandanordnung des thronenden Christus zurückzuführen. Auch andere Figuren lassen an klarer Führung des Gewandlichen zu wünschen übrig, wobei allerdings die verschleifende Wirkung der Tüncheschicht in Rechnung zu ziehen bleibt. Ganz und gar in der Manier befangen zeigt sich die Behandlung des unteren Saumes, dessen

wellig bewegter Verlauf bedingt war durch das ringsum schleppende, dem Gebilde von Sockel und Füßen mit seinen Schwellungen und Einbuchtungen angeschmiegte Gewand, ein Verlauf der jedoch bei dem kürzer gehaltenen Rock seine Berechtigung verliert und somit hier rein willkürlich auftritt. Selbst da wo der Meister am freisten erscheint, in der Gestalt des Propheten mit den Flammen, ist er bei den spielerischen Korkzieherfalten dem Schematismus nicht entgangen. Festes Beharren in den fortschrittlichen Bahnen ist nicht seine Sache, ebensowenig die freie Erfindung neuer Ausdrucksmittel und tauglicher Anpassung an einen jüngeren Formwillen. Er nimmt einen Anlauf, um gleich darnach in den konventionellen Ausdruck zurückzuverfallen. Aber auch dieser ist nicht einheitlicher Art, sondern einem mannigfach zusammengesetzten Formenschatz entnommen. Das System wechselt von Gruppe zu Gruppe und von Relief zu Relief.

Damit ist die Antwort schon gegeben auf die Frage, ob die weit auseinanderliegenden Typenwerte älterer Richtung und zeitgemäßen Fortschrittes den Weg seiner persönlichen künstlerischen Entwicklung bezeichnen. Sowohl die alten wie die neuen Typen hat er in höchster Vollkommenheit auf französichem Boden vorgefunden. Er ist keiner von jenen schaffenden Meistern, die neue Wege bahnen und durch selbsterfundene Formen und gesteigerte Ausdruckswerte den Stil im allgemeinen fördern — dann würde er ganz und gar der französischen Kunstgeschichte angehören müssen — sondern er ist bei unverkennbar burgundischer Abstammung und Schulung einer von jenen Werkstattführern, die sich in dem Hausrat der lebenden Kunst nach brauchbaren Mustern und anerkannten

Typen umschauen um sie für ihre Zwecke zu verwenden, so gut es geht, und damit den Anforderungen zu genügen, die vom Bauherrn an sie gestellt werden. Ausgerüstet mit gotischer Steinmetzerfahrung und mit einer vielleicht auf Reisen erworbenen Kenntnis angesehener Bauhütten, vermag er mit diesem handwerklichen und künstlerischen Hausgut die Mängel und Schwächen zu decken, die seine Erfindungsgabe als stilbildender Schöpfer aufweist. Dabei ist unverkennbar, daß diese künstlerische Fähigkeit doch stark genug ist, Figuren von freiem Wurf und eindringlicher Ausdruckskraft hinzustellen, die seine Leistung in Lausanne als eine glückliche Lösung und ein wertvolles Erzeugnis der gotischen Provinzialkunst erscheinen lassen. Offenbar liegt ihm eine andere Seite besser als die rein repräsentative Bedeutsamkeit seiner Statuen; sein erzählerisches Bildwerk fesselt auch das an französicher Gotik verwöhnte Auge durch die Anmut der Linienführung und eine tiefempfundene Innerlichkeit des Gefühles, die in manchen Köpfen, in der Sanftheit der Bewegungen und vor allen Dingen in dem frauenhaft zarten Spiel der greifenden, stützenden und liebkosenden Hände zu Worte kommt. Er erweist sich dadurch als ein kundiger Meister und guter Kenner der tiefsten Quellen der gotischen Kunst, indem er aus dem Gefühlsschatz der schaffenden Phantasie Ausdrucksformen von ergreifender Innigkeit und zarter Nachempfindung sich zu eigen macht. Jedoch scheinen solche Glücksgriffe seiner Hand nicht an jeder Figur nachweisbar, vielmehr ist die allgemeine statuarische Haltung schematisch und gleichmäßig, man möchte sagen von einer archaischen Starrheit umfangen; im einzelnen wächst ihm diese oder jene Figur als eine freiere Bildung und rei-

fere Frucht aus der Hand, sodaß kaum eine seiner Säulenstatuen ganz reizlos ist, und nur wenige seine Verlegenheit und das Versagen der schöpferischen Kraft peinlich hervorkehren. Wie weit an solchen Figuren die Geheimnisse der Werkstatt beteiligt sind dadurch, daß etwa geringere Hände und Hilfskräfte beschäftigt wurden, läßt sich schwer entscheiden. Jedenfalls ist aber das Gesamtbild seines Könnens bestimmt durch flackernde und aufblitzende Einfälle und Vorzüge, die sich auf dem neutralen Hintergrund einer ernsten, aber in der Entwicklungsgeschichte etwas abseits stehenden Begabung abheben. Schwierig bleibt immer zu begreifen jener Widerspruch, der sich ergibt aus dem Zeitmaß seiner Tätigkeit in Lausanne und dem Stilwert seiner Typen; denn es ist nicht anzunehmen, daß seine Arbeit die für solche Skulpturenfolgen erforderliche Frist von einigen Jahren überschritten hat. In solchem Zeitraum aber drängen sich zusammen rückständige versteinerte Formen und Stilwendungen — alles Früchte von einem Stamm, dessen Saft schwerflüssig und nicht mehr triebkräftig ist — mit einer Reihe durchaus zeitgemäßer Stilwerte, unter denen hervorgehoben seien die Geschmeidigkeit der statuarischen Grundachsen, das vertiefte und kontrastreiche Leben der Licht- und Schattengebung und die kräftige Zusammenfassung der Einzelmotive im starken Fluß der Faltenzüge — offenbar Blüten von einem Zweige, der noch frisch und lebensstark am Baum der Gotik steht.

Aus solchen Ergebnissen nötigt sich der Schluß auf, den Meister der Lausanner Bildwerke ganz als lokale Erscheinung zu fassen. Dadurch verringern sich die innern Widersprüche seines Wesens, weil sie aus der Natur einer Grenzkunst zu

begreifen sind. Während drüben die volle Sonne gotischer Kunst ihr Licht strahlen läßt auf die Kathedralen der Seine- und Loiregebiete, ist hier der kalte Schatten noch spürbar, den die alte romanische Plastik cluniazensischer und zisterziensischer Richtung auf Schweizer Boden zurückgelassen hat. Mancher Zug des Lausanner Bildners weist noch auf jene Gesinnung, die sich in der Zierplastik von Payerne, von Romainmôtier, von Grandson, Valère und Genf ausgewirkt hat, aber der stärkste Eifer und das äußerste Bestreben seines künstlerischen Wesens geht doch darauf hin, das Alte zu überwinden und im Schmuck des neuen Glanzes dazustehen. Er will ein Meister französischer Schulung sein, und das ist er auch. Mag er in französischen Bauhütten vielleicht nur als Gehilfe gearbeitet haben, hier auf Schweizer Boden konnte er leitend schaffen, weil er im Besitz der allbegehrten neuen Ausdrucksweise sich befand, die er freilich unbedenklich mit alten Griffen und Floskeln mischte.

Sehr schwer aber ist es, jene Einschränkung zu bestimmen, die gegenüber seiner Begabung und seinem Können gemacht werden muß, wenn man ihn aus dem lokalgeschichtlich engen Bezirk herausgreift und an dem Ufer des großen Entwicklungsstromes aufstellt, der aus Frankreich sich über ganz Europa erstreckt. Dann bleibt doch der Eindruck unüberwindbar, daß für seine statuarischen Leistungen die innere Kraft und der gesättigte Inhalt zu gering sind und für seine dekorativen und erzählerischen Neigungen der Spielraum nicht groß genug war, sodaß in seinem Werk etwas unerfüllt bleibt, was nur die ursprüngliche und zielbewußte schöpferische Kraft leisten kann.

* * *

Ein zweites Mal wurde an der Lausanner Kathedrale der Meißel eines trecentistischen Meisters für die Aufgabe monumentalen Figurenschmuckes in Anspruch genommen, als der von Ost nach West fortschreitende Bau, beim Narthex angelangt, ein Bild seiner Schutzherrin als Gottesmutter verlangte. Ihm traten die Gestalten Salomos und der Königin von Saba zur Seite. Daß Geschmack und Ansprüche selbst der entlegenen Provinz in der seit Errichtung des Südportales verstrichenen Zeitspanne einen Wandel durchgemacht hatten, womit übrigens ein Wechsel in den architektonischen Formen zusammenhängt, bekunden mancherlei Neuerungen im Stil der Skulpturen; allerdings nicht bei sämtlichen drei Stücken in demselben Maße. Die herkömmlich strenge Frontalfigur der thronenden Muttergottes entbehrt noch jener freien, bei der Königin geradezu schwungvollen Bewegtheit der Erscheinung, in der die Standbilder auf zerklüfteten Sockeln ihren Platz einnehmen. Zwar ist durch die Folie des Mantels für Geschlossenheit des Umrisses auch bei ihnen gesorgt, doch gegen diesen Hintergrund zeichnen sich die geschmeidigen Linien von Körpern, deren Einziehung über den Hüften durch den eng anschließenden Gürtel betont ist, deren Glieder Bewegungsfreiheit genug besitzen, um den Ärmeln an der Unterseite des Oberarmes ein dicht gedrängtes Faltengeschiebe zu gestatten. Das Sitzen mit breitgedehntem Schoß vermöge der seitwärts ausladenden Knie bei eng aneinander gestellten Füßen, dieses typisch romanische Sitzen, wie es anders auch der Christus des Südportales noch nicht kennt, ist bei der Thronenden überwunden. Der zurückgeglittene Mantel Salomos, Mariens lässig um die Schulter geschlungenes Kopftuch, die modischen

Zutaten der Gewandung wie Gürteltasche (Königin von Saba) und Halsschmuck (Maria), solche den Eindruck des Zwanglosen, Ungekünstelten, Wirklichkeitstreuen erhöhenden Einzelheiten, reden so gut wie die Gesamthaltung der Gestalt von dem Willen, durch gesteigerte Lebendigkeit und schlagende Natürlichkeit der Erscheinungsform das an der „bunten Tür" geleistete Meisterstück zu überbieten. Als ein Trumpf im Sinne dieser Bestrebungen läßt der zum Sprechen geöffnete Mund Salomos hinter seiner kurzen Oberlippe die Reihe der Zähne sichtbar werden.

In der königlichen Tracht, die im Gegensatz zu der Idealgewandung anderer biblischer Gestalten wie der Patriarchen und Apostel von der zeitgenössischen Kleidersitte zum mindesten beeinflußt erscheint, hat sich ein Wechsel vollzogen: der bislang durch eine Fibel auf der rechten Schulter zusammengehaltene Mantel ist nur noch leicht umgeworfen und durch ein verbindendes Band am Heruntergleiten gehindert, das Gewand, mit doppeltem Rock, über den Hüften gegürtet. Von dem erwachten Gefühl für das Lastende schwerer Gewandstoffe zeugt bei Maria die zwischen den Beinen gestaute tiefhängende Faltenmasse. Endlich hat auch die Falte selbst mit neuen Bildungen aufzuwarten; durch Knickung ihrer Grate gesellt sich zu der vertikalen, zu der in Bogen und Wellen laufenden die im Zickzack gebrochene Linie. Die bisweilen breiten gerundeten Faltenrücken zeigen Quetschungen, Querstege, dreieckige Einbuchtungen. Freilich, solche Neuerungen bilden nicht die Regel, die Oberhand behält noch der hartkantige Faltenzug, von geradezu archaischer Strenge bei Salomo. Wie denn überhaupt auch hier wieder mit zahl-

reichen fortschrittlichen Elementen erstaunlich rückständige sich paaren. Nicht allein die Faltengebung am Gewande Salomos zählt dazu, sondern auch die Ausstattung seines Rockes mit gemusterten Borten[90]), dann vor allem die schlichte gänzlich geschlossene Form seines knapp gehaltenen Haupthaares. Hier ist ferner zu nennen das Kissen auf Mariens Thronbank, ein Motiv wohl byzantinischen Ursprunges, auf das die französische Monumentalplastik des 13. Jahrhunderts fast durchweg verzichtet hat.

Dieses Nebeneinander altertümlicher Formeln und zeitgemäßer Stilwerte ist ein Beharren jenes Zuges, der, ein Merkmal zwar fast aller Provinzialkunst, doch in besonders hohem Maße wesentlich erscheint für die Charakteristik des Südportales von Lausanne. Auch das bedeutungsvoll Didaktische der angelegentlich weisenden Gebärde Salomos ist durchaus im Geiste der älteren Lausanner Bildwerke. Ebenso kehrt in dem als einzigen von zweien annähernd erhaltenen Sockel, einem merkwürdig zerklüfteten Gebilde, bestehend in einer Art Vogelleib mit Vogelfüßen und langem, als lächelnder bärtiger Männerkopf endigenden Hals, die Vorliebe für Zwitterschöpfungen wieder. Aber die Phantasie hat sich vollends der absonderlichen Mischart zugewendet, die auf Kosten der figürlichen Klarheit die zeichnerische Willkür des Zierschmuckes zur Hauptsache macht. Die Ausdrucksmittel überhaupt sind reicher, differenzierter. Auch ist die künstlerische Erfindung lebensvoller. Es geht ein Zug von Schwung und Frische durch diese Gestaltenwelt, der am Südportal vermißt wird, ja mehr: eine Gestalt wie die der Königin von Saba, wohl das schönste Stück der gesamten Lausanner Plastik, ent-

spricht in ihrer anmutvollen Neigung des hochgewachsenen schlanken Leibes dem Begriff der Eleganz. Dem Meister des Südportales blieb dieser unerreicht. Schon deswegen kann er als Urheber der drei Statuen schwerlich in Frage kommen. Aber auch die Qualität der Ausführung spricht gegen ihn; Feinarbeiten, wie die Zierborten Salomos und die sorgfältige von Naturbeobachtung zeugende Durchbildung des Auges bei demselben, verraten eine andere Hand. Die Bildwerke des Narthex als unmittelbar im Anschluß an jene der „bunten Tür" entstanden zu denken, liegt in Anbetracht der in ihnen allgemein zutage tretenden Stilwandlung überhaupt fern. Die für ihre Datierung maßgebenden Momente, die fortschrittlichen, weisen in der Tat in eine beträchtlich jüngere Zeit. Über die Stufe der ihr in kostümlicher Hinsicht nahestehenden Reimser Königin von Saba geht die Lausanner Königin durch die geschmeidigere Beweglichkeit ihrer Grundachse, die weitergeführte Lockerung des Gewandes vom Körper und auch durch den Charakter einzelner Falten bereits hinaus, ebenso in letzterer Hinsicht, die thronende Muttergottes. Um einer ähnlichen Armführung wie der Salomos zu begegnen, müssen wir bis zu der Vierge dorée von Amiens zeitlich heruntersteigen, die übrigens auch für die Beurteilung einzelner Faltenbildungen (in Lausanne bei der thronenden Maria!) hier herangezogen werden kann, unbeschadet der allgemeinen Wesensfremdheit dieser zwei Darstellungsformen, der vollen, weichen, fast malerischen späterer Arbeiten von Amiens und der noch rein linearen, herben von Lausanne. Die Übereinstimmung dieser Einzelheiten ist nichts destoweniger von Belang, und aus ihnen ergibt sich für die Lausanner Narthex-Skulpturen

als Zeit der Entstehung die fortgeschrittene zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts, womit die für die Errichtung des architektonischen Teiles angenommenen Daten und die Tatsache der Weihe des Baues im Jahre 1275 sich in Einklang befinden.

Damit sind wir von den Arbeiten des Südportales weit abgerückt und ist für die Lausanner Bauhütte eine nachhaltige Unterbrechung in der Tätigkeit monumentalplastisch schaffender Steinmetzen festgestellt. Wenn nun auch Fäden unverkennbar hinüberleiten von der jüngeren Gruppe zu der älteren — ihr Bestes verdankt jene offenbar doch einer anderen Quelle. Abermals einer burgundischen? Das ist wahrscheinlich. Aber auch diese nicht burgundisch im landläufigen Sinne der massigen Formenfülle, vielmehr einem Typus huldigend, in dessen Schlankheit die langgestreckte Gespensterbildung der romanischen Kunst von Autun und Vézelay nachwirkt. Damit ist hier eine Geschlechterfolge fortgesetzt, die sich aus der Kunst Clunys in die neue Zeit der Gotik entwickelt. Freilich ohne weitere Nachfolge. Sie stirbt mit diesem letzten Gliede ab und verschwindet.

Anmerkungen.

[1]) Die grundlegenden Arbeiten sind: Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 363—372 und an andern Stellen, und namentlich der bei Anlaß der großen Restauration der Kathedrale von Viollet-le-Duc an den Vorstand des öffentlichen Bauwesens gerichtete Bericht vom 22. August 1872 (veröffentlicht in La Cathédrale de Lausanne et ses travaux de restauration 1869—1898. Notice rédigée sous les auspices du comité de Restauration par Louis Gauthier. Lausanne 1899). Das Wesentlichste zu der Frage trug hernach Dr. A. Naef bei in einer Besprechung jenes Berichtes und des von Viollet-le-Duc aufgestellten Planes der Kathedrale (vorgetragen in der Sitzung der Soc. vaudoise d'hist. et d'archéol. vom 16. Dez. 1903 und veröffentlicht in der Revue hist. vaudoise, Mai 1904, Jahrgang 12, Nr. 5).

[2]) Vergl. Emanuel Dupraz, La Cathédrale de Lausanne, S. 21 ff.; Marius Besson, Recherches sur les origines des évêchés de Genève, Lausanne, Sion et leurs premiers titulaires jusqu'au déclin du VI[e] siècle; Marius Besson, Contribution à l'histoire du Diocèse de Lausanne sous la domination franque, 534—888; Maxime Reymond, Les dignitaires de l'Eglise Notre-Dame de Lausanne jusqu'en 1536.

[3]) Siehe M. Reymond, Les fondations de saint Maire, S. 28 und 29.

[4]) Cartulaire du Chapitre de Notre-Dame de Lausanne, S. 30.

[5]) Cart. de Lausanne, S. 239.

[6]) Cart. de Lausanne, S. 240: ubi fredarius episcopus autore deo preest.

[7]) Cart. de Lausanne, S. 35 und 36.

[8]) Vergl. den Grundriß von Viollet-le-Duc, wiedergegeben in dem oben erwähnten Aufsatz von Dr. A. Naef und in E. Dupraz, La Cathédrale de Lausanne.

[9]) Vergl. E. Dupraz, a. a. O., S. 43 ff.

[10]) Vergl. E. Dupraz, a. a. O., S. 462 ff.

[11]) Siehe Louis Gauthier, a. a. O., S. 22 f.

[12]) Vergl. A. Naef, Discussion du rapport et du plan de Viollet-le-Duc (Revue hist. vaudoise, Mai 1904).

[13]) A. Ramé, Notes d'un voyage en Suisse (Annales arch. Bd. XVI, S. 49).

[14]) Rapport, veröffentlicht in L. Gauthier (Annexe Nr. 9).

[15]) Er nennt zwar keine bestimmte Kirche, sondern sagt nur: „Ces tours forment, à la hauteur du triforium, de grandes salles qui s'ouvrent sur le transept, ainsi que cela se voit dans quelques églises du nord". Aber er wird dabei auch an Laon gedacht haben.

[16]) A. Michel, Histoire de l'Art II/1, S. 103.

[17]) „ . . . elle appartient au plus pur style bourguignon".

[18]) Um 1180 begonnen, 1216 geweiht.

[19]) Nahe steht das Lausanner Triforium auch dem des ersten östlichen Langhausjoches der Kathedrale Saint-Pierre in Genf, das einzig in seiner ursprünglichen Fassung erhalten ist, während das Triforium in den übrigen Jochen des Mittelschiffes als eine Rekonstruktion des XV. Jahrhunderts angesehen werden kann. (Vergl. Camille Martin, Saint-Pierre, ancienne Cathédrale de Genève, S. 62.)

[20]) In Lausanne wurde dieser achteckige Aufsatz, wie bereits erwähnt, bei den Restaurationsarbeiten des vergangenen Jahrhunderts abgetragen und nicht ersetzt, da er die Last des Helmes nicht auf die richtigen Punkte überleiten konnte. (Vergl. die Abb. bei L. Gauthier, La Cathédrale de Lausanne, S. 36, und E. Dupraz, Cathédrale de Lausanne, S. 475.) Auch in Saint-Yved ist bei der Rekonstruktion der Abschluß des Vierungsturmes in einfacherer Weise bewerkstelligt worden.

[21]) Schon A. Ramé hat diesem Prälaten eine entscheidende Bedeutung für die Baugeschichte von Lausanne beigemessen.

[22]) Siehe Dieckens, Saint Boniface de Bruxelles, Brüssel 1892.

[23]) Hauptsächlich aus diesem Grunde verwirft Rahn die Vermutung einer Beteiligung Villards am Bau der Kathedrale.

[24]) Camille Enlart glaubt, die Cistercienser hätten ihn dorthin berufen. Siehe A. Michel, Histoire de l'Art II/1, S. 56 f.

[25]) Siehe E. Dupraz, La Cathédrale de Lausanne, S. 29 f. Das Chartular erwähnt ihn zwar nicht als deren Gründer, aber er läßt sich auf indirektem Wege als solcher ermitteln. Aus dem Chartular erfahren wir, daß im Jahre 1232 die Reliquien der gebenedeiten Jungfrau Maria von Lausanne aus einer hölzernen Kapelle, wo sie während 59 Jahren aufbewahrt gewesen waren, unter großer Freude in ihre neue Kirche gebracht wurden. Im Jahre 1232 also konnten die Reliquien in die neue Kirche einziehen, nachdem sie sich

während 59 Jahren mit einer provisorischen Unterkunft hatten begnügen müssen; folglich hatte die romanische Kirche Heinrichs I. von Burgund seit 1173 nicht mehr bestanden. Da man den Neubau sicherlich bald in Angriff nahm, fällt der Beginn der Arbeiten in den Episkopat Landris von Durnes, der durch Errichtung mehrerer anderer Bauten seine Neigung für bauliche Unternehmungen bekundet hat.

[26]) „ . . . ad reparanda tecta Monasterjj Beate Marie." Cart., S. 619.

[27]) Vergl. E. Dupraz, La Cathédrale de Lausanne, S. 43 ff.

[28]) Es ist der östliche Strich Frankreichs, der die turmfreudigen Kathedralen aufweist.

[29]) Zwar ist gerade in diesen Teilen vieles neu und ergänzt, doch unter Wahrung des früheren Zustandes.

[30]) In romanischer Zeit scheint das Anbringen eines Einganges an den Querschiff-Fronten geradezu vermieden zu werden.

[31]) Vom Kind ist nur soviel erhalten, daß sich sein Platz feststellen läßt.

[32]) An der Muttergottes finden sich Spuren von Gold; Baldachin und Rückwand des Sitzes waren mit Goldsternen besät. Auch die stehende weibliche Gestalt zeigt Spuren von Bemalung.

[33]) Autun, Kathedrale Saint-Lazare, Mittelportal der Westfront.

[34]) Z. B. Charlieu (Loire), ehem. Prioratskirche; Chartres, Mittelportal der Westfront; Saint-Gilles (Gard), Mittelportal; Arles, Westportal der Kirche Saint-Trophime.

[35]) Z. B. an der Kathedrale von Laon.

[36]) Z. B. an der Kathedrale von Laon, mittleres Portal der Westfront: Kopie nach dem verwitterten Original, das im Innern der Kathedrale aufbewahrt wird; ferner am Straßburger Münster, Wimperg des Hauptportals der Westfront.

[36a]) Rahn, Gesch. der bild. Künste i. d. Schweiz, S. 562 f.

[37]) Auxerre, Kathedrale; Sens, Kathedrale, rechtes Seitenportal der Westfront; Reims, Kathedrale, Wimperg des Hauptportals der Westfront.

[38]) Eine Abweichung von dieser Regel zeigen elsässische Kirchen (Straßburg, Münster; Kaisersberg) und in Frankreich die Kirche von St. Thibault (Côte-d'Or), wo Maria zur Linken Christi sitzt.
Ganz eigenartig ist die Szene am Nordportal der Liebfrauenkirche zu Trier geschildert. Der Vorgang spielt sich stehend ab. Maria bildet den Mittelpunkt.

Christus, zu ihrer Rechten, setzt ihr mit Hülfe des gegenüberstehenden Engels die Krone auf. Zwei weitere Engel zu beiden Seiten.

[39]) Siehe Emanuel Dupraz, La Cathédrale de Lausanne, S. 346 f. Von den Freiheiten, die jeweilen der Bischof bei seiner Einsetzung eidlich der Stadt zuzusichern hatte, lautete die erste: . . . . . tota civitas Lausannensis tam civitas quam burgum est dos et allodium beatae Mariae Lausannensis.

[40]) Offenb. Joh. IV, 4 u. V, 8.

[41]) In den Bogenkehlen des Portales haben nur 20 dieser musizierenden Greise Platz gefunden, doch scheinen weitere vier zuunterst in den anstoßenden Kehlen der Seitenbogen untergebracht, die aber von der Zeit so arg mitgenommen sind, daß sich weder jede Krone noch sämtliche Attribute erkennen lassen.

[42]) Vergl. L.-Eugène Lefèvre, Le portail royal d'Etampes, S. 53 ff.

[43]) Vergl. E. Dupraz, La Cathédrale de Lausanne, S. 572 ff.

[44]) Der Ausdruck „Gewände" sei hier der Einfachheit halber und zur Unterscheidung von den freistehenden Pfeilern gestattet, obgleich es sich nicht um eine eigentliche Portalleibung, sondern um angelehnte Pfeiler handelt.

[45]) Ungeschickterweise als David ergänzt. Den Zustand vor der Restauration geben die Abgüsse im Trocadéro.

[46]) Matth. XVI, 19.

[47]) Bärtig findet sich Johannes Ev. nur ausnahmsweise, in historischen Momenten seines vorgeschritteneren Lebens wie namentlich bei der Darstellung seiner wunderbaren Entrückung.

[48]) L'abbé Porée, Les „Apôtres" de Sainte-Croix de Bernay.

[49]) Johannes d. Ev. soll auf Befehl des Kaisers Domitian in Öl gesotten worden sein.

[50]) Mittelportal des Nordeingangs, rechtes Gewände.

[51]) Westfront, am Pfeiler rechts vom Mittelportal.

[52]) Hrabani Mauri Expositio super Jeremiam. Lib. I., cap. I. — Ruperti abbatis Tuitiensis De trinitate et operibus ejus libri XLII: In Jeremiam prophetam commentariorum liber unus, cap. III.

[53]) Hrabani Mauri Allegoriæ in sacram Scripturam. — Sancti Paterii expositio vet. et nov. Test. (Appendix ad S. Gregorii opera omnia. Ed. Migne.) Sup. Jeremiam Prophetam.

[54]) Den Hinweis auf dieses Blatt verdanke ich Herrn Emile Mâle.

[55]) De Trinitate et operibus ejus libri XLII.: In Ps. Lib. I., seu in Reg. Lib. V., cap. IX.: „Cecidit autem ignis de cœlo, ignis, inquam, de quo idem: „Ignem, inquit, veni mittere in terram, et quid volo, nisi ut accendatur?" (Luc. XII.) Ille ignis statim post holocaustum cecidit, super apostolos videlicet, quando apparuerunt illis dispertitæ linguæ tanquam ignis (Act. IV.) . ."

[56]) Nordeingang, am Pfeiler zwischen dem mittleren und dem rechten Portal.

[57]) Südportal der 1734 zerstörten Magdalenenkirche. Vgl. Jules Gauthier, L'Ancienne Collégiale de Sainte-Madeleine de Besançon et son portail à figures du XIII[e] siècle.

[58]) Ruperti abbatis Tuitiensis Comment. in Apoc. Lib. III., cap. IV.: „. . . . quatuor autem annimalia, vel quatuor unius facies, quatuor sunt principalia Christi sacramenta, quæ Christiano ignorare non liceat, quorum primum est incarnatio; secundum, passio; tertium, resurrectio; quartum, ascensio."

[59]) ib. „. . . . propheta vero Exechiel secundum ordinem rei gerendæ quam prævidebat, primam posuit faciem hominis."

[60]) ib. „. . . . Singulæ de singulis libris Moysis hoc ordine susceptæ comprobantur. Primum in Genesi faciem leonis habemus, cum Jacob patriarcha benedicens loquitur: „Catulus leonis Juda, ad prædam, fili mi, ascendisti (Gen. XLIX)," et cætera, ut supra . . . . . Deinde in Levitico vitulus pro peccato sacerdotis sive multitudinis immolari, et corpus ejus extra castra cremari jubetur (Levit. IV) . . . . Tertia ergo facies hominis de libro Deuteronomii suscipitur, cum Moyses ex ore Domini loquatur ad populum: „Prophetam de gente tua, et ex fratribus tuis, sicut me, suscitabit tibi Dominus Deus tuus, ut petisti in monte Horeb . . . . ." His namque verbis cum dicit, „de gente tua, et de fratribus tuis," et addit „sicut me," verus homo promittitur Christus, in veritate naturæ humanæ. Quartam deinde faciem aquilæ volantis, in cantico Deuteronomii præscriptam invenimus, ubi Moyses ita loquitur: „Sicut aquila provocans ad volandum pullos suos, et super eos volitans, expandit alas suas et assumpsit eos atque portavit in humeris suis (Deut. XXXII)." Et hic quidem Joannes secundum ordinem illius scripturæ veteris primam ponit faciem leonis . . . . ."

[61]) 1752 abgebrochen um einer Neugestaltung des Einganges im klassizistischen Geschmack Platz zu geben.

[62]) Vergl. Anm. 58.

[63]) Rupert von Deutz sagt (Comment. in Apoc. Lib. III., cap. IV.): „Has quippe facies non agnoscere, hæc sacramenta nescire Christiano noil licet, imo et quotidiana confessione ad illa respicere oportet, sicut in Symbolo nobis apostolica traditio proposuit . . . .“

[64]) Gesch. d. bildenden Künste in der Schweiz, S. 562.

[65]) Ein Beispiel: der thronende Christus einer Marmorplatte im Chorumgang der Kirche Saint-Sernin in Toulouse.

[66]) Neu, jedoch, wie die oben erwähnte Gruppe des Mittelgiebels, in genauer Wiedergabe des in der Kathedrale aufbewahrten Originals ausgeführt.

[67]) Z. B. in St. Gallen; in Reichenau-Mittelzell. Vgl. Rahn, Ges., S. 106.

[68]) Saint-Philibert zu Tournus; Stiftskirchen von Cluny, Payerne und Romainmôtier. Vgl. Rahn, Ges., S. 237.

[69]) Vgl. E. Dupraz, La Cathédrale de Lausanne, S. 158 f.

[70]) Cart. de Laus., S. 417.

[71]) Das ihm als dem Bannerträger der himmlischen Heerscharen zukommende „labarum“ kennzeichnet ihn bisweilen in der byzantinischen Kunst, dagegen ist es den Darstellungen des Erzengels in der französischen Gotik fremd.

[72]) Für die Kugel, die Michael auf der jetzt im Cluny-Museum befindlichen goldenen Altartafel aus Basel in der Hand hält, gilt das zum „labarum“ Bemerkte.

[73]) Eines der romanischen Kapitelle der Kirche zu Büren a. d. Aare zeigt den Erzengel mit der Wage in der Hand; allerdings findet seine auf das Jüngste Gericht zu deutende Erscheinung an demselben Kapitell eine Ergänzung in der Darstellung von Abrahams Schoß.

[74]) Vgl. E. Mâle, L'art religieux du XIII[e] siècle en France.

[75]) Chartres, rechtes Portal des Nordeingangs; Amiens, rechtes Portal des Westeingangs; Reims, Westfront. In Straßburg erscheint Salomo allein, auf seinem Thron sitzend, im Wimperg des Mittelportals der Westfront, unmittelbar unter der thronenden Muttergottes.

[76]) Klar tritt das namentlich bei Jesaias zu Tage, dessen vom üblichen Kennzeichen abweichendes Attribut offenbar veranlaßt war durch den Wunsch, statt der Prophezeiung des 1. Verses seines XI. Kapitels die des 2.-3. Verses zu vergegenwärtigen.

[77]) Wiedergegeben in Camille Martin, Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève.

[78]) Er umfaßt lediglich eine Giebelfüllung: Christus als Mittelpunkt, zu seinen Seiten, etwas tiefer gestellt, Petrus und Paulus (?); die Gruppe umgeben von den vier Evangelistensymbolen und bekrönt durch das Lamm.

[79]) Es fehlt ihr auch die charakteristische Neigung des Kopfes.

[80]) Dieses einzige Ueberbleibsel der Säulenskulpturen ist durchaus rätselhaft. Die Rippen der Ranke setzen sich dem Säulenschaft entlang fort bis hinunter zu einem unmittelbar über dem Schaftring angebrachten und ebenfalls ganz in Stein ausgeführten konsolartigen Bruchstück, bestehend in einer rechteckigen Platte mit übergeworfenem, in tiefen Falten herunterhängendem Tuch. Den Hohlraum unter dem Tuch füllt ein Blätterkapitell aus. Da die sämtlichen Säulen über den Kapitellen mit architektonischen Baldachinen besetzt sind, kann die Aufgabe der Ranken hier nicht dieselbe gewesen sein wie in Lausanne.

[81]) Wem sie bestimmt ist, bleibe dahingestellt. Die Beantwortung dieser Frage hängt von der Deutung des zu Mariens rechter Seite befindlichen Engels ab, den eine den Zustand vor der Zerstörung wiedergebende Zeichnung, seinem Gegenpart in Haltung und Gebärde entsprechend, ebenfalls mit einer Krone auf den Händen darstellt. (Die Kenntnis dieser Zeichnung verdanke ich der Freundlichkeit des Abbé Jules Thomas in Dijon.)

[82]) Die vorbildliche Wirkung nordfranzösischer Denkmäler beweisen gerade die ikonographisch zweifellos von Chartres abhängigen männlichen Fassadenstandbilder von Vézelay.

[83]) Die Oberfläche der drei Stücke ist derart angegriffen, daß einzelne Teile wie Haupthaar und Nasen der Beurteilung entzogen sind.

[84]) Jules Gauthier, Archiviste du Doubs: L'ancienne collégiale de Sainte-Madeleine de Besançon et son portail à figures du XIII[e] siècle; im Bulletin archéol. von 1895.

[85]) Vgl. Jules Gauthier, a. a. O.

[86]) Es kommen als ursprünglich in Betracht: 1. am nördlichen der drei Westportale (Anbetung der Könige) Bogenfeld, Türsturz und Bogenkehlen; 2. dieselben Teile am südlichen Portal (Jüngstes Gericht); 3. Bogenfeld und -kehlen des Mittelportales (Marienkrönung), doch sind an sämtlichen drei

Portalen die Köpfe neu; 4. die Archivolten der großen Fassadenfenster zu beiden Seiten der Rose.

[87]) Vgl. S. 11. — Es sind: 1. aus einer Marienkrönung die sitzenden Gestalten Christi und der Jungfrau, jetzt im Chor der Kirche in Nischen untergebracht; 2. eine thronende, wahrscheinlich vom Giebel des Mittelportales stammende Muttergottes mit Kind, ebenda; 3. eine Grablegung Marias, jetzt als Altarvorsatz dienend; 4. Archivoltenfiguren (Stammbaum Christi), teils am (neuen) Portal verwendet, teils im Innern der Kirche aufbewahrt; 5. ein Engel, jetzt im Museum von Soisson; 6. ein Teilstück von einem Jüngsten Gericht (Hölle), ebenda.

[88]) Mit bedeutenden Resten der alten Bemalung.

[89]) Die thronende Madonna in der Anbetung der Könige und jene im Giebel des Mittelportales (vgl. Anm. 36).

[90]) Diese fein ziselierten Borten gehören ihrem Wesen nach in die Gattung der Kleiderverzierungen frühgotischer Skulpturen; dem Edelsteine vortäuschenden Besatz, wie ihn Apostel der Sainte-Chapelle zu Paris an ihren Mänteln führen, sind sie nicht gleichzusetzen.

Literatur.

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde.

Barbier de Montault: Traité d'iconographie chrétienne. Paris 1898.

Besson, Marius: Contribution à l'histoire du Diocèse de Lausanne sous la domination franque, 534—888. Fribourg 1908.

— — Recherches sur les origines des évêchés de Genève, Lausanne, Sion et leurs premiers titulaires jusqu'au déclin du VI^e siècle. Fribourg 1906.

Blavignac, J. D.: Histoire de l'architecture sacrée du IV^e au X^e siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion. Paris, Londres, Leipzig 1853.

Burckhardt, Jac.: Bemerkungen über schweizerische Kathedralen; in der Zeitschrift über das gesamte Bauwesen, Bd. II Heft XII. Zürich 1837.

Cahier: Caractéristique des saints dans l'art populaire. Paris 1867.

Cartulaire du chapitre de Notre-Dame de Lausanne, rédigé par le Prévot Conon d'Estavayer (1228—1242); Bd. VI der Mémoires et Documents publiés par la Société d'histoire de la Suisse romande. Lausanne 1851.

Congrès archéologique de France; 74^e session tenue à Avallon en 1907 . . . . Paris 1908.

Dunod de Charnage, J.: Histoire de l'église, ville et diocèse de Besançon. Besançon 1750.

Dupraz, Emmanuel: La Cathédrale de Lausanne. Etude historique. Lausanne 1906.

Durand, Julien: Les sept anges; im Bulletin monumental, 1884.

Fleury, Ed.: Antiquités et monuments de l'Aisne. Paris-Laon 1877-1882.

Gauthier, Jules: L'ancienne collégiale de Sainte-Madeleine de Besançon et son portail à figures du XIII^e siècle; im Bulletin archéologique du comité des Travaux historiques et scientifiques. Paris 1895.

Gauthier, Louis: La Cathédrale de Lausanne et ses travaux de restauration. Notice rédigée sous les auspices du Comité de Restauration; avec Annexe contenant les rapports techniques etc. Lausanne 1899.

Gingins, Fr. de: Landri de Durnes; im Mémorial de Fribourg, 1855.

Hagen, Hermann: Eine Nachahmung von Cyprian's Gastmahl durch Hrabanus Maurus; in der Zeitschrift für wissenschaftl. Theologie, XXVII. Jahrg., 2. Heft.

Lasius, Georg: Das Münster von Lausanne; in der Zeitschrift „Die Schweiz", VIII. Jahrg. (1865).

Lasteyrie, Robert de: Etudes sur la sculpture française au moyen âge; Bd. VIII der Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Paris 1902.

Lefèvre, L. Eugène: Le Portail royal d'Etampes. 2. Aufl. Paris 1908.

Mâle, Emile: L'art religieux du XIII^e siècle en France. 3. Aufl. Paris 1910.

Martin, Camille: Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève. Publication de l'Association pour la restauration de S.-Pierre. Genf 1909—10.

Michel, André: Histoire de l'Art. Bd. II, 1. Paris 1906.

Migne, J.-P.: Patrologia Latina. Paris 1844—57.

Montfaucon: Monuments de la monarchie française. Paris 1729—1733.

Muyden, Th. van: Le portail occidental de la Cathédrale de Lausanne; im Anzeiger für schweiz. Altertumskunde, 1895.

Naef, Albert: Discussion du rapport et du plan de Viollet-le-Duc; in der Revue historique vaudoise, Mai 1904.

Plancher, Dom: Histoire générale et particulière de Bourgogne. Dijon 1739.

Porée: Les „Apôtres" de Sainte-Croix de Bernay; in der Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, vingtième session. Paris 1896.

Prioux, Stanislas: Monographie de l'ancienne Abbaye royale Saint-Yved de Braisne. . . . Paris 1859.

Rahn, J. R.: Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Zürich 1876.

Ramé, Alfred: Notes d'un voyage en Suisse; in den Annales archéologiques, Bd. 16. Paris 1856.

Reinhart, Emma: Über die Cluniacenser Vorhallen; im Anzeiger für schweiz. Altertumskunde, 1904/1905.

Revue historique vaudoise.

Reymond, Maxime: Les dignitaires de l'Eglise Notre-Dame de Lausanne jusqu'en 1536; in den Mémoires et Documents publiés par la Société d'hist. de la Suisse romande, seconde série, t. VIII. Lausanne 1912.

— — Les Fondations de Saint Maire, Evêque de Lausanne; in der Revue hist. vaudoise. Lausanne 1904.

Rohault de Fleury: La Sainte-Vièrge. Paris 1878.

Schmitt, Martin: Mémoires historiques sur le diocèse de Lausanne. Publiés et annotés par l'abbé Jean Gremaud; im Mémorial de Fribourg, Bd. V (1858) u. VI (1859).

Sepet, Marius: Les Prophètes du Christ. Etude sur les origines du théâtre au moyen âge. Paris 1878.

Villard de Honnecourt: Album de V. d. H., architecte du XIII^e siècle, annoté par J. B. A. Lassus. Paris 1858.

Viollet-le-Duc, E.: Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle. Paris 1858—1868.

Weese, A.: Bamberger Domskulpturen. 2. Aufl. Straßburg 1914.

Aufnahme Jullien Frères, Genf.

Lausanne, Südportal.

Aufnahme S. G. E. K.

Lausanne, Bogenfeld und Türsturz des Südportales.

Aufnahme S. G. E. K. Lausanne, Südportal, linkes Gewände.

Moses Johannes der Täufer Simeon

Aufnahme S. G. E. K.

Lausanne, Südportal, rechtes Gewände.

Petrus Paulus Johannes d. Ev.

Aufnahme S. G. E. K.

Lausanne, Südportal, südwestlicher Pfeiler.

Jesaias David Elias (?)

Aufnahme S. G. E. K. Lausanne, Südportal, südöstlicher Pfeiler.

Matthäus Lucas (?) Marcus (?)

Aufnahme S. G. E. K.

Erzengel Michael

Lausanne, Südportal.

(Elias ?) Jeremias

Salomo

Lausanne, Narthex

Muttergottes mit Kind

Königin von Saba

86-B11121

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01637 5343

Druck von C. ADELMANN, Frankfurt a. M.